

التناص الشعري

قراءة أخرى لقضية السرقات

الدكتور
مصطفى السعدني

أستاذ النقد والبلاغة المساعد
كلية الآداب ببها

توزيع المستأف بالاكندرية
جلال حزي وشركاه

0149684



Bibliotheca Alexandrina

حقوق الطبع محفوظة للمؤلف

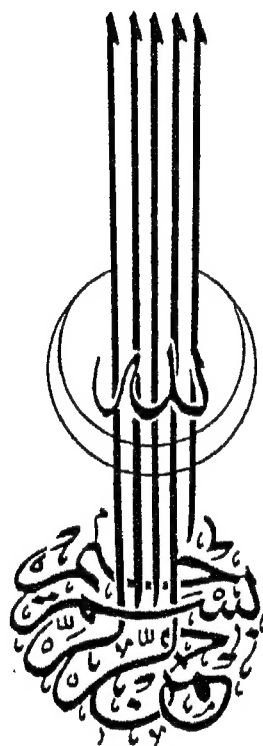
التناصر الشعري

قراءة أخرى لقضية السرقات

د. مصطفى السعدني
أستاذ النقد والبلاغة المساعد
كلية الآداب ببها

١٩٩١

توزيع / منشأة المعارف بالاسكندرية
جلال حزي وشركاه



مفتح

احتلت قضية السرقات في كتب النقد والبلاغة مكانة مرموقة لارتباطها بالأخلاق في فكرنا الإسلامى ، وقد انعكس هذا التوجه على مفهومها ، وطبيعتها الاصطلاحية ، وإجراءات تحقيقها بغية تحقيق هدف عام ذى بنية قائمة على التضاد تجمع بين البرهنة على « الثبات » فى ضرورة اتباع اللاحق للسابق ، ونفى هذا السلوك — عملياً — فى كتابات الشعراء بالحكم على بعضها بالسرقة المحضنة . ولم يبق سوى المساحة الضيقة بين الضرورة والحرية ، وفيها انحصر عمل النقاد فيما وسم بـ « حسن الاتباع » و « سلامة الابتداع » و « التوليد » ... الخ .

غير أن كثيراً من جهود النقاد بل معظمها تبخر دون سحاب ممطر ، ولم يبق فى الأفق البحثى غير إضاءات قليلة تنبئ عن وعى محدود بطبيعة الإبداع الشعرى الذى هو — فى أساسه — قائم على « التخيل » الذى كان مرادفاً للكذب عند هؤلاء النقاد . ومن ثم شاب مبحث السرقات ما يلى :

- ١ — عدم توفر مفهوم للتطور التاريخى للتراث الشعرى .
- ٢ — الاعتماد على التقاط التشابهات السطحية بين النماذج الشعرية دون غوص أعمق للربط بينها وبين السياق الكلى للقصيدة ، بل فى إطار النتائج الشعرى للشاعر بوجه عام . والولوج داخل المنظومة الشعرية للعصر ، بحثاً عن الرموز ، واستكناه تجلياتها الدلالية من خلال التضاد والتفاعل أيضاً .
- ٣ — الاستغراق فى تعدد المسميات التى يمكن أن يستوعبها مصطلح واحد ينطوى على وعى كامل بطبيعة الأداء الشعرى واكتماله النصى .

ولهذا فإن دراستنا تطمح لإعادة قراءة نصوص المتن القديم فى ضوء ما أفرزته المناهج المعاصرة من طرائق التقصى والسبر لكنه الإبداع الشعرى .

و « التناص » مصطلح ألسنى حديث ، اتضح مفهومه في كتابات « كرسيفا » وجماعة « تيل كيل » وهو بتعريف « فيليب سولرس » : « كل نص يقع في مفترق طرق نصوص عدة ، فيكون في آن واحد إعادة قراءة لها ، واحتداداً وتكثيفاً ونقلًا وتعميقاً » بهذا يصبح النص بتعبير « بارت » « جيولوجيا كتابات » تعتمد على تحويل النصوص السابقة وتمثيلها في نص مركزي يجمع بين الحاضر والغائب في نسيج متناغم مفتوح ، قادر على الإفضاء بأسراره النصية لكل قراءة فعّالة تدخله في شبكة أعم من النصوص .

صحيح ، إن السرقة ليست مرادفاً تاماً للتناص ، لكن أشكالها الموظفة تعد ضمن الحالات التي يتضمنها هذا المصطلح الحديث ، فهو أعم وهي أخص ، وهو لغوى أدنى ، وهي في بعضها لغوية ، وهي حكم خارجي على بناء يتسم بالنشاط الخيالي ، وهو صفة ملازمة لهذا البناء الخيالي الذي يتجاوز فيه الحاضر مع الماضي ، وهي تعتمد على المشابهة ، أما هو فيعتمد أكثر على التضاد .

لأجل هذه المفارقة ، وليس للمشابهة ، كانت الاستضاءة بمصطلح « التناص » آلية معرفية — في هذا البحث — لتفكيك النص القديم وإعادة تركيبه طبقاً لمفهوم أدنى خالص .

والله من وراء قصد السبيل ،

مصطفى يس السعدني

مكة المكرمة في ١٥ من المحرم ١٤١٢ هـ

الموافق ٢٦ من يوليو ١٩٩١ م

القسم الأول الواقع والمشكلة

الفصل الأول السرقه بين الرواية والبعد الشخصى

السرقه بين الرواية والبعد الشخصى

— ١ —

قال ابن سلام : « وفي الشعر مصنوع مفتعل موضوع كثيراً لا خير فيه وقد تداوله قوم من كتاب إلى كتاب لم يأخذوه عن أهل البادية ولم يعرضوه على العلماء ... وكان الشعر في الجاهلية عند العرب ديوان علمهم ومنتهى حكمهم به يأخذون وإليه يصيرون . فجاء الإسلام ، فتشاغلت عنه العرب وتشاغلو بالجهاد وغزو فارس والروم ، ولهت عن الشعر وروايته ، فلما كثر الإسلام ، وجاءت الفتوح واطمأنت العرب بالأمصار ، راجعوا رواية الشعر ، فلم يؤولوا إلى ديوان مدون وكتاب مكتوب ، وألفوا ذلك وقد هلك من العرب من هلك بالموت والقتل ، فحفظوا أقل ذلك ، وذهب عليهم منه كثير ... فلما راجعت العرب رواية الشعر وذكر أيامها وآثرها ، استقل بعض العشائر شعر شعرائهم ، وما ذهب من ذكر وقائعهم ، وكان قوم قلت وقائعهم وأشعارهم فأرادوا أن يلحقوا بمن له الوقائع والأشعار ، فقالوا على ألسنة شعرائهم . ثم كان الرواة بعد فزادوا في الأشعار التي قيلت وليس يشكل على أهل العلم زيادة الرواة إلا ما وضعوا ، ولا ما وضع المولدون . إنما عضل بهم أن يقول الرجل من أهل البادية من ولد الشعراء ، أو الرجل ليس من ولدهم فيشكل ذلك بعض الإشكال » (١) .

يثير النص السابق العديد من القضايا لكن أبرزها فيما يتصل بموضوعنا هو طرح الشك كمبدأ للطعن في رواية الأشعار ونسبتها ، وهذا مبدأ علمي إذا ما وظف في حيدة ، يسوغه التسبب في التوثيق بانتفاء الفحص والتأمل إذا ما

(١) طبقات الشعراء ص ٢٣ .

وراجع : للدكتور رجاء عيد — نصوص من التراث النقدي — ص ٢٦٥ ، ص ٢٦٦ ،
وللدكتور عبد القادر القط — مفهوم الشعر عند العرب ص ١٤٦ ، ص ١٤٧ وللدكتور محمد
مصطفى هداره — مشكلة السرقات ص ٢٠٩ ، ص ٢١٠ .

تثبت الرواة بالتذوق والتأثر في العمل الشفاهي وخاصة إذا علمنا بأنه لم يكن ثمة « ديوان مدون ولا كتاب مكتوب » وأنه « هلك من العرب من هلك بالموت والقتل » هذا فضلاً عن استحالة أن يكون الشعر الجاهلي قد دون تدويناً كاملاً ، يقول ابن قتيبة : « جاء فتيان إلى أبي ضمضم بعد العشاء ، فقال لهم : ما جاء بكم يا خبثاء ؟ قالوا جئناك نتحدث ، قال : كذبتم ، ولكن قلتم كبر الشيخ فتلعبه ، عسى أن نأخذ عليه سقطة ؟؟ فأنشدهم لمائة شاعر وقال مرة أخرى : لثمانين شاعراً كلهم اسمه عمرو » (٢) فإذا كان هذا هو « ما حفظه أبو ضمضم ، ولم يكن بأروى الناس » (٣) فما بالنا برواية غيره ؟ أترانا نتفق مع جورجى زيدان في « أن كثيراً من الأشعار تنسب لغير أصحابها اعتباراً لتشابه القافية والوزن » (٤) ؟ فيكون الاختلاط والتداخل عفويًا أم نأنس لقول ابن سلام : « ... كان أول من جمع أشعار العرب وساق أحاديثها : حماد الراوية وكان غير موثوق به ، وكان ينحل شعر الرجل غيره وينحله غير شعره في الأشعار » (٥) ؟ فيكون ادعاء الدراية بغير علم بالرواية سنداً في زيادة الأشعار التي قيلت لأنه « إنما عضل بهم أن يقول الرجل من أهل البادية من ولد الشعراء » أو الرجل ليس من ولدهم فيشكل ذلك بعض الإشكال (٦) .

ولو ركننا إلى ما يدفع الشك إلى التسليم بهذا أو ذاك لأمكننا على فساد كثير فيما ساد الشعر : اختلاط في الرواية وطرح بعضه للتدوين دون بعضه الآخر ومن هذا المدخل تكون السرقة قد استثمرت مراتعها ، يقول صاحب الأغاني : « قد سلط على الشعر من حماد الرواية ما أفسده ، فلا يصح أبداً ، فقليل له : وكيف ذلك ؟ أخطئ في روايته أم يلحن ؟ قال : ليته كان كذلك ، فإن أهل العلم يردون من أخطأ من الصواب ، ولكنه رجل عالم بلغات العرب وأشعارها ومذاهب الشعراء ومعانيهم ، فلا يزال يقول الشعر

(٢) الشعر والشعراء - لندن - ص ٦٠ ، ص ٦١ .

(٣) السابق ص ٦١ .

(٤) تاريخ آداب اللغة العربية ١١٠/٢ .

(٥) طبقات الشعراء ص ٢٢ .

(٦) السابق ص ٢٢ .

يشبه به مذهب رجل ويدخله في شعره ويحمل ذلك عنه في الآفاق فتختلط أشعار القدماء ، ولا يتميز الصحيح منها إلا عند ناقد وأين ذلك ؟ (٧) .

ولم يكن حماد بدعا في هذا ، فالإنتاج الشعري كان ضخماً والرواة كانوا أكثر وتغير الرواية إرضاء للعصية أو ادعاء للعلم كان سمة هذا الصنيع . قال الصاحب في « الكشف عن مساوئ المتنبي » : « وكانت الشعراء لا تصف المآزر تنزيها لألفاظها عما يستشنع ذكره ، حتى تخطى هذا الشاعر إلى التصريح الذي لا يهتدى إليه غيره ، فقال :

إني على شغفى بما في حُمرها لأعف عما في سرا ويلاتها

وكثير من العُهر أحسن من عفاف » (٨) . وقال الواحدى : قال العروضى : سمعت أبا بكر الشعر انى يقول : هذا مما عابه الصاحب بن عباد على المتنبي وإنما قال المتنبي عما في (سرا ويلاتها) وهو جمع سربال وهو القميص وكذا رواه الخوارزمى . يريد حبي لوجوهن أعف عن أبدانهن » (٩) ، وإذا أضفنا إلى ذلك أن الشعرانى كان خادماً للمتنبي وبحكم التقرب قرأ عليه أبو الفضل العروضى شعر المتنبي ، فإن تغير هذه الرواية من قبل الصاحب يعنى الترصد وسبق الإصرار في تسويق الحكم على المتنبي بالفساد والعهر .

يقول مهلهل بن يموت : « ورأيت من الناس كل من تعصب من الشعراء قصد آخر بالغيب والإزراء على مقدار الشهوات ومكان العصبيات ، يختص واحد منهم شاعراً بالمناقب ، فيعارضه آخر بإحالتها إلى المثالب كل عبد شهوته وخادم عصبيته » (١٠) ، ويروى المرزبانى عن الأصمعى قوله : « تسعة أعشار شعر الفرزدق سرقة وكان يكابر أما جرير ، فما علمته سرقة إلا نصف بيت » (١١) ، ولكن المرزبانى لم ينخدع بهذا القول فصادره لأنه من وجهة نظره « تحامل شديد من الأصمعى ، وتقول على الفرزدق » (١٢) كما ذكر عن أبي مالك الحنفى اليماني « أن أكثر شعر مروان بن أبى حفصة مأخوذ من دعامة

(٧) الأغاني ٨٩/ ٦ .

(٨) الإنانة ص ٢٦٩ — ص ٢٧٠ .

(٩) شرح ديوان المتنبي — برلين ١٨٦١ ص ٢٧٨ .

(١٠) سرقات أبى نواس ورقة ١ نقلا عن مشكلة السرقات ص ٤٨ .

(١١) الموشح ص ١٠٥ (١٢) السابق ص ١٠٦

ابن عبد الله المسيب الطائي اليماني» (١٣) . ويرد د . هدارة هذا الاتهام لأنه « إنما يرجع إلى رغبة هذا الراوية في الإعلاء من شأن مواطنه اليماني عن طريق الادعاء الكاذب على مروان بن أبي حفصة » (١٤) .

إذن الشفاهة والعصبية وادعاء العلم بالرواية كانت أبرز الأسباب التي تدعو إلى قبول طرح نشأة فكرة السرقات الشعرية في أحضان الرواية .

— ٢ —

يقول د . محمد مندور : « لم تظهر دراسة السرقات دراسة منهجية إلا عندما ظهر أبو تمام وذلك لأمرين » :

- ١ — قيام خصومة عنيفة حول الشاعر .
- ٢ — ثم لأنه عندما قال أصحاب أبي تمام : إن شاعرهم قد اخترع مذهباً جديداً وأصبح إماماً فيه ، لم يجد خصوم هذا المذهب سبيلاً إلى رد ذلك الادعاء ، غير أن ييحثوا للشاعر عن سرقاته ليدلوا على أنه لم يجدد شيئاً ، وإنما أخذ عن السابقين ثم بالغ وأفرط وبهذا حدثنا الآمدى نفسه بقوله : إنه لم يتبع سرقات البحترى بنفس الاهتمام الذي تتبع به سرقات أبي تمام (١٥) .

وظهور المنهج في دراسة هذه الظاهرة القديمة يرتبط بعدة عوامل ، أبرزها افتعال الأزمة التي تتعلق بادعاء استنفاد المعاني ومن ثم التضيق على الشاعر المحدث فيما يتعلق بالإبداع ، والحكم باستنفاد المعاني تشيع ظاهر لعمود الشعر وانتصار في الباطن لسلطة التقاليد المؤسساتية ضد مظاهر الحضارة المستجدة . عبر عن جانب من هذه الإشكالية قول القاضي الجرجاني التالي : « ولو أنصف أصحابنا هؤلاء لوجد يسيرهم أحق بالاستكثار ، وصغيرهم أولى بالإكبار ، لأن أحدهم يقف محصوراً بين لفظ قد ضيق مجاله ، وحذف أكثره ، وقل عدده ، وحظر معظمه ، ومعان قد أخذ عفوها ، وسبق إلى جيدها ، وأفكاره تنبت في كل وجه ، وخواطره تستفتح كل باب ، فإن وافق بعض ما قيل ، أو اجتاز منه بأبعد طرف قيل : سرق بيت فلان ، وأغار على قول فلان ، ولعل

(١٤) مشكلة السرقات ص ٤٦

(١٣) السابق ص ٢٥٢

(١٥) النقد المنهجي عند العرب ص ٣٥٧

ذلك البيت لم يقرع قط سمعه ، ولا مر بخلده « (١٦) . وربما كانت هذه الأزمة قائمة على الوهم ونظنها كذلك ، لأن باب الابتداع للمعاني كما يقول ابن الأثير « مفتوح إلى يوم القيامة . ومن ذا الذي يحجر على الخواطر » (١٧) ، وأزعم أن من أهداف هذه الأزمة أن يتبع الشاعر المحدث معاني السابقين ، أو يولد منها معنى جديداً ، وبهذا يكون اللاحق فرعاً من السابق ومحتدياً له فيكون « التوليد » هو الصيغة التي ترضى السلف بدلاً من « الابتداع » الذي هو وكد الخلف . وبسبب التفاوت ، تفاوت المصطلح المتصل بالمعاني من هذا الطريق ، وبما أن قضية السرقة كانت من نصيب الشاعر المحدث لذلك نجد أكثر الكتب المؤلفة في هذه المشكلة إما أنها تتحدث عن سرقة المعاني عامة ، وإما أنها تخصص لهذا أو ذاك من الشعراء المحدثين « (١٨) . ولعل أبا تمام والمنتبى كانا أبرز شاعرين نظمت حولهما معركة السرقة هذه .

أجاب دعبيل حينما سئل عن أبي تمام ، بأن : ثلث شعره سرقة ، وثلثه غش ، وثلثه صالح . (١٩) قال موسى بن حماد إنه حين ذكر أبو تمام في مجلس دعبيل ، جعل يثلبه ويزعم أنه يسرق الشعر (٢٠) . وذكر صاحب الموشح أن لأبي تمام « سرقات كثيرة أحسن في بعضها وأخطأ في بعضها » (٢١) . كما ذكر ابن رشيق أن أبا تمام أخذ عن ديك الجن أمثلة من شعره احتذاها وسرقها (٢٢) . وقد غالى السجستاني في ذلك حينما قال : إنه ليس له معنى انفرد به فاخترعه إلا ثلاثة معان (٢٣) . مما حفز الآمدى للدفاع عن أبي تمام ورد التهمة عنه ، قال : « ولست أرى الأمر على ما ذكره أبو علي ، بل أرى أن له — على كثرة مآخذه من أشعار الناس ومعانيهم — مخترعات كثيرة وبدائع مشهورة » (٢٤) .

فادعاء السرقة كان آفة هذه المعركة التي تسلحوا فيها لأبي تمام بما وهموا أنه موجود في شعره من آثار السلف الشعرية والنثرية ، وبما قنصه من القرآن الكريم والحديث واستقصوا ذلك إلى حدّ التفنن في الادعاء تأكيداً منهم على

(١٦) الوساطة ص ٥٢

(١٧) المثل السائر ٣ / ٢٦٢

(١٩) أخبار أبي تمام ص ٢٤٤

(٢١) الموشح ص ٣١٢

(٢٣) الموازنة ص ١٢١

(٢٤) السابق ص ١٢٣ وراجع مشكلة السرقات ص ٥٩ ، ص ٦٠ .

(١٨) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص ٣٩ .

(٢٠) السابق ص ٢٠١

(٢٢) العمدة ١ / ٦٤

توارث التقاليد . وليس كل من تعرض لهذا الباب أدركه ، ولا كل من أدركه استوفاه ، ولا يصح ممارسة هذا النوع من النقد إلا للحاذق البصير ، والناقد المبرز .

أما المتنبي ، فكان صدمة للذوق العربي مرتين « مرة بشخصه المتعالى المتعاضم ، ومرة بجرأته في الشعر ، جرأته التي تركب المبالغة حتى تمس العقيدة الدينية ، وتنتحل آراء فلسفية غريبة ، وتستخف بأصول اللياقة والعرف في مخاطبة المدحون ورثاء النساء ، ويتصرف باللغة تصرف المالك المستبد »^(٢٥) . ولكن شعر المتنبي — فيما يبدو كما كان شعر أئى تمام — أكبر من أدوات النقاد النقدية ، مما أربكهم ، ودفعهم عجزهم أمامه إلى الخصومة الشخصية ، ومن ثم كانت معركة السرقات واحتدامها .

قال العميدى عن المتنبي : « ولولا أنه كان يجحد فضائل من تقدمه من الشعراء ، وينكر حتى أسماءهم في محافل الرؤساء ، ويزعم أنه لا يعرف الطائيين (أبا تمام والبحترى) وهو على ديوانيهما يُغير ، ولا يسمع بابن الرومى وهو من بعض أشعاره يميز ويسبهم ونظراءهم إذا قيل في أشعارهم إبداع ، ويعيبهم متى ما أنشد لهم مصراع لكأن الناس يفضون عن معايه ، ويغضون على مساويه ومثالبه ، ويعدونه كسائر الشعراء الذين لا ينبش عظامهم إنسان ، ولا يجرى بدمهم وذامهم إنسان .

ولو حدثنى من أثق به أنه لما قتل المتنبي في طريق الأهواز وُجد في خرج كان معه ديوانا الطائيين بخطه ، وعلى حواشى الأوراق علامة على كل بيت أخذ معناه وسلخه ، فهل يجمل به أن يذكر أسماء الشعراء وكناهم ويجحد فضل أولادهم وأخراهم »^(٢٦) .

فكلام العميدى رد فعل شخصى لأمر قد لا تتعلق بالإبداع الشعرى على الإطلاق ، فالبحث عن آثار الأسلاف أو المعاصرين في شعر المتنبي لا يستوجب اعترافا منه أو انكاراً لذلك إنما المحك في إظهار الأخذ يرجع إلى الخبرة المكتسبة من كثرة التعامل مع النصوص المتداخلة ، ولا إبداع من فراغ ، فمن البديهي أن المتنبي قد تأثر ، لكن الحكم على درجة التناص إنما يرجع إلى الكيفية التي

^(٢٥) تاريخ النقد الأدبى عند العرب ص ٢٠٥ .

^(٢٦) الإبانة ص ٢٤ — ص ٢٥

أجاب بها عن أسئلة عصره والتاريخ السابق عليه .

فالدافع إلى هذا الطعن هو ما لم يستطيع العميدى إخفاءه وهو أن « إعجاب المرء بنفسه يشرع إليه السنة الطاعين وتطاوله على أبناء جنسه يجمع عليه السنة الشانئين » (٢٧) .

أما إخفاء المتنبي لأخذه من أى تمام فإنه فيما يبدو كان دليل الخصوم الواهى فى الطعن . قال الصاحب بن عباد بهذا الصدد : « وبلغنى أنه كان إذا أنشد شعر أى تمام قال : هذا نسج مهلهل وشعر مولد ولا أعرف طائكم هذا ، وهو دائب يسرق منه ويأخذ عنه ، ثم يخرج ما يسترقه فى أقبح معرض كخريدة ألبست عباءة وعروس حُلّيت فى مسوح » (٢٨) . قال د . هداره : « وعندى أن هذه الرواية إذا صح بعضها ، لم يصح البعض الآخر ، فإن من الطبيعى أن يكون مع المتنبي ديوانا الطائيين بخطه ، ولكن ليس من الطبيعى قط أنه كان يضع العلامات على الأبيات التى سرقها » (٢٩) . وحتى لو سلمنا بصحة وجود خطه وعلاماته ، فهل هذا مبرر فنى لتحقيق السرقة ؟ إنه لا يحكم بهذا إلا من ليس له خبرة بطبيعة الإبداع الفنى .

ويذكر الحاتمى أن تعالى المتنبي كان مما أثار حفيظته ضده « عند وروده مدينة السلام التحف رداء الكبر ، وأزال ذيول التيه ، وصغر خدّه ونأى بجانبه ... يُخيل إليه أن العلم مقصور عليه ، وأن الشعر بحر لم يغترف نعيم مائه ... حتى إذا تخيل أن القرع الذى لا يقارع وثقلت وطأته على أهل الأدب بمدينة السلام ، فطأطأ كثير فهم رأسه وخفض جناحه » (٣٠) . هذا فضلا عن أن الوزير المهلبى حرضه على مهاجمته قال الحاتمى : « سامنى هنك حريمة وتمزيق أديمه ووكلنى بتتبع عواره وتصفح أشعاره وإحواجه إلى مفارقة العراق » (٣١) . فـ « نهدت حينئذ متتبعا عواره ، ومتعقبا آثاره ، ومطفيا

(٢٧) السابق ص ١٩

(٢٨) الكشف عن مساوى المتنبي ص ٢٦٣ من الإبانة .

(٢٩) مشكلة السرقات ص ٧٠ .

ذكر القاضى الجرجانى فى معرض إخفاء الشعراء لسرقتهم أن البحرى على ما بلغه أحرقت خمسمائة ديوان للشعراء فى أيامه حسداً لهم لئلا تشتهر أشعارهم ، ولا تنتشر فى الناس محاسنهم وأخبارهم .

(٣٠) الرسالة الحاتمىة — ضمن كتاب الإبانة عن سرقات المتنبي للعميدى ص ٢٧٣ .

(٣١) الموضحة ص ٣ .

ناره ، ومهتكاً أستاره ، ومقلماً أظافره ، وناشراً مطاويه ، وممزقاً جلباب مساويه ، متحِيناً أن تجمعنا دار ، فأجرى أنا وهو في مضمار يعرف فيه السابق والمسبوق» (٣٢) .

ولقد كانت الرسالة بجلساتها الأربعة هي الأساس الذي وضع أبيات المتنبي المأخوذه أمام نقاد القرن الرابع وخاصة الذين اتفقوا على مخالفة هذا الشاعر الفذ في اتجاهه الإبداعي هذا على الرغم مما لم يستطع الحاتمي إخفاءه من إعجاب ضمنى بأن أفنان المتنبي في الشعر « كانت رطبة ومجانبة » (٣٣) . ولم ينصرف الحاتمي نفسه في المناظرة الأولى إلا بعد اعترافه العلني أمام الجلوس بفرادة المتنبي الفنية قال : « ورأيت له حق القدمة في صناعته ، فطأطأت له كتفى ، واستأنفت جيلاً من وصفه ... ومن فضيلته وصفاء ذهنه وجودة حذقه ما حداني إلى عمل الحاتمية الثانية » (٣٤) .

ومثل « الحاتمية الأولى » في انطلاقها كانت رسالة أبي العباس النامي في عيوب المتنبي ، وقد كان شاعر سيف الدولة المفضل قبل استئثار المتنبي بهذه المنزلة ، ولعله من الواضح أن في هذا حنقا ظاهراً ذكر بعضه ابن وكيع التميمي في كتابه « المنصف » (٣٥) .

أما رسالة الصاحب بن عباد في الكشف عن مساوئ المتنبي ، فعلى الرغم مما تصدر به من ادعاء العدل والنصفة يقول فيها : « وكنت ذاكرت بعض من يتهم بالأدب والأشعار وقائليها والموجودين فيها ، فسألني عن المتنبي فقلت : إنه بعيد المرمى وشعره كثير الإصابة في نظمه ، إلا أنه ربما أتى بالفقرة الغراء مشفوعة بالكلمة العوراء ، فرأيته قد هاج وحى وتأجج ، وادعى أن شعره مستمر النظام ، متناسب الأقسام ، ولم يرض حتى تحدا في ، فقال إن كان الأمر كما زعمت فأثبت في ورقة ماتنكره ، وقيد بالخط ما تذكره لتصفحه العيون ، وتسبكه العقول ففعلت ذلك ، وإن لم يكن تتطلب العثرات من

(٣٢) الإبانة عن سرقات المتنبي ص ٢٧٤ .

(٣٣) الموضحة ص ٧ ، وتاريخ النقد الأدبي عند العرب ص ٢٧٠ .

(٣٤) الإبانة ص ٢٨٩ ، والحاتمية الثانية ، مطبوعة بمطبعة الجوائب ١٣٠٢ هـ ورقمها بدار الكتب المصرية ٢٨٠٣ .

(٣٥) راجع تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص ٢٧٠ .

شيمتى ، ولا تتبع الزلات من طريقتى » (٣٦) . فالنزال الشخصى بين باعتباره منطلقاً للرسالة فى تتبع العورات من وجهة نظره ، ولم يخف زيف هذا الادعاء على على بن عبد العزيز الجرجاني الذى محض « وساطته » لتحقيق العدل الاعتزالي فى هذا الشأن .

فالتحامل فى رسالة صاحب على المتنبي واضح فى مثل قوله : « وهذا التحاذق منه كتغزل الشيوخ قبحا ودلال العجائز سماجة » وفى تهكمه منه فى قوله : (جبرين) قال : « وقلب هذه اللام إلى النون أبغض من وجه النون ولا أحسب جبريل عليه السلام يرضى بهذه المجازاة » (٣٧) .

وقوله فى لفظة « المتديريها » « لو وقعت فى بحر صاف لكدرته ، أو ألقى ثقلها على جبل سام هدته ، وليس للمقت غاية ولا للبرد نهاية » أو فى مثل « لكنها استعارة عداد فى عرس » « وأظن أن المصيبة فى الرائي أعظم منها فى المرائى » إلى آخر هذه التعبيرات التى تجافى ما ادّعاء من موضوعية ومقايضة لقوانين أستاذه العميدى الذى بنى عدله فى الحكم على الحثيثيات التالية « إنما يذهب فى مدح الكتاب والشعراء مذهب التقليد من يكون من علومه خفيف البضاعة ، قليل الصناعة ، صغر وطاب الأدب ، ضيق مجال الفضل ، قصير باع الفهم ، جديب رباع العقل ، فأما من رزق من المعرفة ما يستطيع أن يميز بين غث الكلام وسمينه ويفرق بين سخيفه ومتينه ، وأونى من العقل ما يحسن أن يعدل به فى القضية غير عادل عن الإنصاف ، ويحكم بالسوية غير مائل إلى الإسراف والإجحاف ، فالأولى به ألا ينظر إلى أحد إلا بعين الاستحقاق والاستيعاب ، ولا يحل أحداً من رتب الجلالة إلا بقدر محله من الآداب ، ولا يعظم الجاهلية لتقدمهم إذا أخرتهم معائب أشعارهم ، ولا يستحق المحدثين لتأخرهم إذا قدمتهم محاسن آثارهم ويطرح الاحتجاج بالمحال طرْحاً ، ويضرب عن استشعار الباطل صفحاً ، ويُجل من يشهد بفضائله شهود عدول ، وينزل

(٣٦) الإبانة ص ٢٤٢ .

(٣٧) (جبرين) (بكسر الجيم والراء وتسهيل الهمة مع إبدال اللام نوناً) عزيت لبنى أسد عند كل من الطبرى والقرطبي وأبى حيان والجوالقى . راجع د . عبد الفتاح البركاوى — لفظ (جبريل) فى اللغة العربية واللغات السامية — بحوث لغوية وأدبية — معهد اللغة العربية بمكة ١٤١٠ — ١٩٩٠ ص ٧٣ .

من كلامه عند التأمل منحول معلول» (٣٨) .

وإذا تأسست هذه الرسوم على العدل ، فإن مناطه ليس إلا في العقل وحده ، وماذا يجدي لو كان العقل محكوما بسلطان الهوى وهو كثير بهذا الصدد وطاغ ، ف « متى طالعت ما أخرجه أحمد بن أبي طاهر وأحمد بن عمار من سرقات أبي تمام وتتبعه بشر بن يحيى على البجترى ، ومهلل بن يموت على أبي نواس ، عرفت قبح آثار الهوى » (٣٩) .

ولهذا كان القاضي الجرجاني يحظر على نفسه البت في الحكم على الشاعر بالسرقه لأنه « قد تحمل العصبية فيه العالم على دفع العيان ، جحد المشاهدة ، فلا يزيد على التعرض للفضيحة والاشتهار بالجور والتحامل » (٤٠) .

(٣٨) الإهانة عن سرقات المتنبي ص ٢٠ .

(٣٩) الوساطة (طبعة بيروت) ص ٣٩ .

(٤٠) السابق ص ٢٠٨ .

الفصل الثانى

السرقه

بين المدلول والدال

السُرقة بين المدلول والدال

مدخل

هل إعجاز القرآن راجع إلى معانيه أو إلى ألفاظه ؟

ما تضمنته الإجابة عن هذا السؤال كان مشغلة مفكرى المسلمين وعلمائه. في بداية عصر التفسير وبيان أوجه الإعجاز ، وبيان الصفات ، ولقد تبلورت الجهود بصدد ذلك في اتجاهات ثلاثة متباينة في المنطلق والعقيدة .

فالمعتزلة ينفون الصفات عن الله ، ويقررون أن القرآن كلام الله مباشرة ومن ثم فلا بد أن يكون هناك فارق بين كلام الله وكلام البشر .

أما أهل السنة ، فقد أثبتوا الصفات لله ، فالذات واحدة برغم تعدد صفاتها ، والله متكلم إذا أراد ، ولا يزال متكلماً إذا شاء ، وعليه فإن القرآن كلام الله والقول بخلقه يعد نوعاً من البدع .

ويأتى الأشعرية لانتهاج الحل الوسط ، الذى يجمع بين المعنى واللفظ في تقرير صفة الإعجاز . وهم وإن انتصروا للمعنى النفسى فإن أبا الحسن الأشعرى يرى أن كلام الله يطلق على نحوين كما هو الشأن بالنسبة للإنسان . فالإنسان يسمى متكلماً باعتبارين أحدهما : الصوت ، والآخر كلام النفس الذى ليس بصوت ولا حرف ، وهو المعنى القائم بالنفس ، الذى يعبر عنه بالأصوات ، وبالنسبة لله ، فإن الكلام النفسى هو القائم بذاته وهو الأزلى القديم ، وهو الذى لا يتغير بتغير العبارات ، وهذا هو المقصود بكلام الله القديم . أما القرآن بمعنى الكلام اللفظى فهو الحادث المخلوق وتسميته كلام الله نوع من المجاز^(١) .

(١) راجع : ضحى الإسلام ٤٠/٣ — ٤٢ ، ومفهوم الأسلوب في التراث — فصول المجلد السابع العددان الثالث والرابع ١٩٨٧ ص ٤٦ ، ص ٤٧ — ومفهوم الشعر عند العرب ص ١٧٥ وما بعدها .

ومن ثم نشأ الحديث عما يسمى بفكرة النظم التي باكر الخطاى بالتنبويه عنها فى قوله : « أما رسوم النظم فالحاجة إلى الثقافة والحدق فيها أكثر ، لأنها لجام الألفاظ وزمام المعانى ، وبه تنتظم أجزاء الكلام ، ويلتئم بعضه ببعض ، فتقوم له صورة فى النفس يتشكل بها البيان »^(٢) .

ولأن نشأة البلاغة والنقد كانت فى أحضان بيئة المفسرين وعلماء الإعجاز أساساً فإن آثار النشاط العقلى بآلياته التى عرفت قد انسحبت على المفهوم والإجراء كليهما مع ما استقر من روافد الفكر اليونانى حينذاك فأصبح لدى دارسى الأدب مصطلحات موازية للمحدث والقديم ، والمخلوق وغير المخلوق ، والنفسى واللفظى ، وكان من أبرز هذه المصطلحات على الساحة ، الإبداع والاتباع ، السرقة المحمودة ، والسرقة المدمومة ، ومن ثم نشأ سؤال مواز على الساحة لما بدأنا به .

هل السرقة فى المعنى أو فى اللفظ ؟.

(٢) ثلاث رسائل ص ٣٦ .

- ١ - سرقة المدلول

سرت أفكار المعتزلة فيمن تأثر بها من النقاد والبلاغيين ، وأبرزها أن الشعر العربي مصدر من مصادر المعرفة الكبرى ووعاء لها ، فضلاً عما يضطلع الشعر به في الإفصاح عن حاجة النفس الإنسانية ، ويمنح هذا الإيمان أصحابه قوة في وقفهم ضد الشعوبية ، لأن الشعر في نظر هؤلاء المدافعين عن العرب تراث عربي خالص ، وقد أبرز الجاحظ الصلة بين الشعر والعرق ، ثم بين الشعر والغريزة ، إذن الانشغال بقضية المعنى التي أثارها الجو الاعتزالي العقلي كان ذا صلة وثيقة بتوجيه النقد حينئذ إلى رصد المعاني المشتركة بين الشعراء وأخذ اللاحق منهم من السابق يستوى في ذلك القدماء والمحدثون^(٣) . ولقد شهد الجاحظ لثامة بن أشرس المعتزلي بقوله : « المعنى الكريم يحتاج إلى لفظ كريم وليس ذلك بأن يكون المعنى من معاني الخاصة » وإنما مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة^(٤) .

فالمعنى كما اعتنق البليغان المعتزليان هو ما يتراءى أولاً ومدار البلاغة هو في إلهام المستمعين وعلى هذا تأسس المفهوم البلاغي « مطابقة الكلام لمقتضى الحال » على ما ذكرته الصحيفة الهندية : « ... مدار الأمر على إلهام كل قوم بمقدار طاقتهم والحمل عليهم على أقدار منازلهم »^(٥) .

فلا يخفى — إذن — أن الكلام السابق يلح على بيان تسخير المعتزلة للألفاظ خدمة منهم للمعاني لكي يتسق ما كانت تنطوى عليه مذاهبهم مع ظاهر النصوص قال ابن جني : « إن المعاني أقوى عندها — أي العرب — وأكرم عليها ، وأفخم قدراً في نفوسها »^(٦) .

(٣) راجع: تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص ٦٦ إلى ص ٧٠ .

(٤) البيان والتبيين ١ / ١١١ .

(٥) السابق ١ / ٩٢ — ٩٣ .

(٦) الخصائص ١ / ٢١٥ .

والتفضيل في مضمونه إنما يعكس عناية الأصوليين بمعرفة قصد المتكلم ، بل قصد الشارع ، وقصد المكلف بل قل — إن شئت — قصد الخطاب بشكل عام ، والعناية بالمقصد تتم وفقاً للشروط التي حددها للتأويل في اتساق المعنى التركيبي والقصد الشرعي .

ولقد كان لهذا المدخل دوره الهام في تحديد الدلالة وتوجيهها ولقد أثر هذا الاتجاه على مختلف البيئات ، النحوية والبلاغية ، واللغوية والنقدية ، فإن سيبويه — فيما يقول الشاطبي — : « وإن تكلم في النحو — فقد نبه في كلامه على مقاصد العرب وأنحاء تصرفاتها في ألفاظها ومعانيها ، ولم يقتصر فيها على بيان أن الفاعل مرفوع ، والمفعول منصوب ، ونحو ذلك بل هو يبين في كل باب ، وما يليق به حتى إنه احتوى على علم المعاني والبيان ووجوه تصرفات الألفاظ والمعاني »^(٧) . فالتأويل النحوي لأجل اكتشاف الاتساق مع القاعدة كان من آثار فلسفة المعتزلة التي أظهرت مهارة خاصة في جعل اللغة متمسكة بالمرونة إزاء طرح الأفكار .

وفي هذا الجو الفكري ، تفهم أيضاً طموحات قدامة في محاولته فلسفة عاطفة الشاعر في ضوء مبادئ العقل . « ولكن قدامة أعطى لكلمة العقل مرونة غير عادية ، ... ذلك أن فكرة العقل قد تبدو وجهة عند الفلاسفة الذين يريدون أن يحفظوا الفضيلة من سلطان التغير والأهواء وتقلب الظروف والبيئات »^(٨) .

وإذا كان الجاحظ ومن لفّ لفه قد مالوا إلى البلاغة التي كان من أبرز همومها الانتصار على الخصم وإقناع المعاند ، بما يتفق ومقامه ، فإن قدامة حاول أن يقيم صرحاً ثقافياً لمعنى الشعر في ضوء المتاح من مشاغل الحكمة والفلسفة في القرن الثالث الهجري ، ومن ثم تعانقت البلاغة في أبرز جوانبها (المعتزلة) والفلسفة في فكر أبرز معتنقيها (قدامة) على الاحتكام إلى العقل في تصور معنى الشعر تقليداً وإبداعاً .

فالمعاني كما يقول قدامة : « كلها معروضه للشاعر ، وله أن يتكلم منها فيما

(٧) الموافقات في أصول الأحكام ٤ / ٧١ .

(٨) اللغة بين البلاغة والأسلوبية ص ٥٥ .

أحب وآثر من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه إذ كانت المعالي للشعر بمنزلة المادة الموضوعية . والشعر فيها كالصورة . كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها مثل الخشب للنجارة والفضة للصباغة ... وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى كان من الرفة والفضة والرفث والنزاهة ، والبذخ والقناعة ، والمدح وغير ذلك من المعالي الحميدة والذميمة أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة ^(٩) . فالمعالي جميعها متساوية ما دام العقل قادراً على تكييفها ، ووجودها بالقوة ليس غاية الكمال ، وإنما غاية الكمال العقلي أن تكون موجودة بفعل التحول من القدرة إلى الأداء .

والصفات قدامة إلى قيمة المعنى جعله يعمل على إيجاد منطق للشعر يغذيه المنطق العقلي ليتوافق في النهاية كل من منطق الشعر ومنطق العقل ^(١٠) . ولكن اهتمام قدامة بمسألة « الغلو والمبالغة » هو ما يجعل الفارق بين مؤسسته الفكرية

(٩) نقد الشعر — تحقيق مصطفى كمال ص ١٣ .

(١٠) استغرق الكلام عن المعنى عنده كثيراً من التقسيمات إذ جعل من نعوت المعاني :

- | | |
|------------------------|-----------------|
| ١ — الغلو والمبالغة | ٢ — التثمين |
| ٣ — التكافؤ | ٤ — الالتفات |
| ٥ — الاستغراب والطرافة | ٦ — صحة التقسيم |
| ٧ — صحة المقابلات | |

كما جعل من نعوتها :

- | | |
|-------------------|------------------------|
| ١ — فساد التقسيم | ٢ — فسّاد المقابلات |
| ٣ — فساد التفسير | ٤ — الاستحالة والتناقض |
| ٥ — إيقاع المتنوع | ٦ — مخالفة العرف |

٧ — نسبة الشيء إلى ما ليس منه .

راجع : نقد الشعر : الصفحات : ٢٦ ، ٢٧ ، ٧٠ ، ٧١ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٧ ، ٧٨ ، ٨١ ، ١٢٦ ، ١٢٧ ، ١٣٤ ، ١٣٦ ، ١٥١ ، ١٥٢ ، ١٥٧ ، ١٦٦ ، ٢٢٦ ، ٢٢٩ ، ٢٣٠ ، ٢٤٨ ، ٢٥٢ .

وجماع الوصف عنده « أن يكون المعنى مواجهها للغرض المقصود غير عادل عن الأمر المطلوب ، نقد الشعر ص ٦١ .

فهل الغرض المطلوب في الصرح الفلسفي هو نفسه غرض الاقتناع لتحقيق المنافع الاجتماعية والسياسية ؟

يرى د . محمد زغلول سلام أن قول قدامة ليس إلا إعادة صياغة للمقولة البلاغية : لكل مقام مقال ، وقولهم في البلاغة ، إنها ما أوفى من القول بالغرض ، وأغناك عن المفسر .

تاريخ النقد الأدبي ١ / ١٨٦

ومؤسسة المعتزلة القائمة على مجرد الإفهام فارقاً حقيقياً بين العام والخاص يقول : « وأقدم كلامي في هذه الأقسام قولاً يحتاج إلى تقديمه ، وهو أني رأيت الناس مختلفين في مذهبين من مذاهب الشعر ، وهما الغلو في المعنى إذا شرح فيه والاقتصار على الحد الأوسط فيما يقال منه ، وأكثر الفريقين لا يعرف أصله ما يرجع إليه ، ويتمسك به ، ولا من اعتقاد خصمه ما يدفعه ، ويكون أبداً مضاداً له »^(١١) . هذا في المعاني من حيث انبناء الشعر بها ، وأما المعاني من حيث تناوها فهي أيضاً كما عند القاضي الجرجاني صنفان « إما مشترك عام الشركة ، لا ينفرد أحد منهم بسهم لا يساهم عليه ولا يختص بقسم لا ينزع فيه ، فإن حسن الشمس والقمر ، ومضاء السيف ، وبلادة الحمار ، وجودة الغيث ، وحيرة المخبول ، ونحو ذلك مقرر في البداية وهو مركب في النفس تركيب الخلقة . وصنف سبق المتقدم إليه فغاز به ، ثم تدوول بعده ، فكثرت واستعمل فصار كالأول في الجلاء والا ستشهاد والاستفاضة على ألسن الشعراء . فحمى عن نفسه السرقة ، وأزال عن صاحبه مقدمة الأخذ . كما يشاهد ذلك في تمثيل الطلل بالكتاب ، والبرد ، والفتاة بالفرزال في جيدها وعينها ، والمها في حسننها وصفائها »^(١٢) . كما قرر أبو هلال العسكري أيضاً : أن « المعاني على ضربين »^(١٣) .

ولعل القسم الأول منهما هو ما يحصره عبد القاهر في « المعنى العقلي » وجعل مجراه في الشعر والبيان والخطابة مجرى الأدلة التي تستنبطها العقلاء والحكماء وأكثره منتزع من أحاديث الرسول ﷺ وكلام الصحابة والسلف ، وهذه المعاني دائماً صادقة لا يختلف على قصدها للحق ، والمعاني التي من هذا النوع ليس للشعر فيها نصيب^(١٤) .

والحق أن الاكتفاء بهذا القول يعد قصراً لماهية الشعر على صوغ الحقائق دون التعبير عن احتكاك القلب بها أو تفاعله معها ، ولهذا عدّ عبد القاهر هذا

(١١) نقد الشعر ص ٢٦ .

(١٢) البوساطة ص ١٨٥ وراجع الموازنة ١/ ١٢٣ .

(١٣) الصنائع ص ٧٥ .

(١٤) راجع أسرار البلاغة — تحقيق خفاجي — ص ١٣٧ — ١٤٠ .

النوع « في الغرض على الجملة والعموم »^(١٥) . وصادر ما جرى مجراه واتفق معه وحكم بأنه « لا يدخل في الأخذ ، والسرقة والاستمرار والاستعانة »^(١٦) .

إذن ، يظل المعنى العقلي حقيقة ناجزة لا تكتسب لحمتها وسداها إلا بحياتها داخل القلب لتكتسب سمتها الشعرية نتيجة للحدة التي تنصهر فيها سائر عناصر التفاعل ، وليس وجودها — فحسب — في تداولها ببيتها وابتذالها . « فمتى نظرت فرأيت أن تشبيه الحسن بالشمس والبدر ، والجوادر بالغيث والبحر ، والبليد بالحجر والحمار ، والشجاع الماضي بالسيف والنار ، والصب المستهم بالمحبول في جدته ، والسليم في سهره ، والسقيم في أنينه وتأمله ، أمور متقررة في النفوس متصورة للعقول ، يشترك فيها الناطق والأهكم ، والفصيح والأعجم والشاعر والمفحم حكمت بأن السرقة عنها منفية ، والأخذ ممتنع مستحيل »^(١٧) . لكن التصور البلاغي والنقدي للمعنى العام والشائع ههنا يختلف عن تصور قدامة الفلسفي ، في أن الأول يعلى من شأن التقليد ويجعل تكرار الشائع من « الممتنع المستحيل » والاتفاق في عموم الغرض « مما لا يكون الاشتراك فيه داخلاً في الأخذ والسرقة ، والاستمداد والاستعانة » ، وإن كان المتأخرون عيالا على المتقدمين في هذا ، والإعلاء من شأن التقليد كان من قبيل الدفاع عن الموروث ضد الشعوبية ، في حين يعلى التصور الثاني من شأن حرية العقل وتقصى ضروب الذهن . « فإن في زوايا الأفكار خبايا ، وفي أبعاد الخواطر سبايا ، لكن قد تقاصرت الهمم ، ونكصت الغرائم ، وصار قصارى الآخر أن يتبع الأول ، وليته تبعه ولم يقصر عنه بقصد »^(١٨) . وقد كان حازم القرطاجني أكثر فهما للعلاقة بين الحرية والابداع متجاوزاً الركام النقدي والبلاغي الكثيف في نزوع لتطوير مشروع قدامة بما يمكن أن نسميه بلغة معاصرة ، إدراك الفرق بين « اللاشعور الجمعي » وما نطلق عليه « اللاشعور الخاص » حيث يشترك الأسلاف والأحفاد في الأول وينفرد الأحفاد عن الأسلاف بالثاني « إن من المعاني ما يوجد مرتسماً في كل فكر ، ومتصوراً في كل خاطر ، ومنها ما يكون ارتسامه في بعض الخواطر دون بعض ، ومنها ما

(١٥) السابق ص ٢١١ .

(١٦) السابق ص ٢١١ .

(١٧) الوساطة ص ١٨٣

(١٨) المثل السائر ٢ / ٦١

لارتسام له في خاطر وإنما يتهدى إليه بعض الأفكار في وقت ما فيكون من استنباطه» (١٩) .

فالمرتسم من المعاني قديم متداول كتشبيه الشجاع بالأسد وعلى غرار تعبير النقاد والبلاغيين ، فإن معانيه مرتسمة في الوجدانات ، لكن الجديد عند القرطاجني أنه ينبثق عن هذا النوع نون ثان تتضح فيه الملكية الفردية لأنه مما يحوزه البعض دون الآخر وهو « إلى حيز القليل أقرب منه إلى حيز الكثير» (٢٠) . أما النوع الثالث فهو « المعنى الذى يقال فيه إنه ندر وعدم نظيره» (٢١) . لأنه قائم على الاستنباط واستخراج مكامن الشعر ، وهو — عنده — يحتل المرتبة العليا « ومن بلغها فقد بلغ الغاية القصوى من ذلك» (٢٢) . وهذه المعاني المستنبطة هي المعاني المبتدعة فيما يذكر ابن الأثير ولا يتيسر لكل إنسان « إلا أن القادر على ذلك من أقدره الله عليه ، فما كل خاطر بحكيم ولا من أوحى إليه بكليم» (٢٣) .

فالمعاني المبتدعة هبة الخاصة ، ومرتبة من مراتب التجلى وهى بتعبيره « شبيهة بمسائل الحساب المجهول من الجبر والمقابلة ، فكما أنك إذا وردت عليك مسألة من المجهولات تأخذها وتقلبها ظهراً لبطن ، وتنظر إلى أوائلها وأواخرها ، وتعتبر أطرافها ، وأوساطها ، وعند ذلك تخرج الفكرة إلى معلوم ، فكذلك إذا ورد عليك معنى من المعاني ينبغى لك أن تنظر فيه لنظرك في المجهولات الحسابية» (٢٤) . وكأني به قد احتذى ما يقوله الصوفية في التدرج إلى حالة الاتحاد بالمعشوق وما يلزم ذلك من جهد مضن وتدريب قاس حتى تنبثق لحظة الإشراق الصوفي ولهذا ينذر الاهتداء إلى هذا الضرب من المعنى ، وربما وقع — كما يقول صاحب الصناعتين — « ... عند الخطوب الحادثة ، ويتنبه إليه عند الأمور الطارئة» (٢٥) . أو كما يقول ابن الأثير « والإبداع إنما في معنى غريب الطرق ولا يكون ذلك إلا في غريب لم يأت مثله» (٢٦) .

(٢٠) السابق ص ١٩٢

(٢٢) السابق ص ١٩٥

(٢٥) الصناعتين ص ٧٥

(١٩) منهاج البلاء ص ١٩٢

(٢١) السابق ص ١٩٢

(٢٣) المثل السائر ٥٨/٢ .

(٢٤) السابق ٤٠/٢

(٢٦) المثل السائر ٤٠/٢ .

ولندرة هذا النوع من المعنى ونظرا لما يرتبط به من غرابة^(٢٧) ، ولما لم تكن تلك مما تهدف إليه وتبغية المؤسسة النقدية والبلاغية ، فقد مالوا إلى القول بالاحتذاء » وليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدمهم والصب على قوالب من سبقهم^(٢٨) . أو « والآخر ما يحتذيه على مثال تقدمهم ويرسم فرط^(٢٩) . ويكفيهم أن تكون السرقة في المعنى المرتبط بصاحبه حتى ولو كان ذلك عاما واختص بكثرة الإلحاح عليه وتكراره ، أو كان ارتباطه لسبقه في الوقوع عليه ، وقد اتفق كل من الأمدي والقاضي الجرجاني على عدّ هذا النوع سرقة . كقول الأعشى :

وأرى الغواني لا يواصلن امرأ فقد الشباب وقد يصلن الأمردا
فإذا جاء شاعر كأني تمام وقال :
أحلى الرجال من النساء مَوَاقعا من كان أشبههم بهن حدودا
كان هذا البيت مأخوذاً من قول الأعشى .

(٢٧) ربط النقاد العرب بين الرسالة والقصيدة في الموضوع والوظيفة راجع : عبار الشعر ص ٧٨ ولهذا انصب اهتمامهم على المعاني الإلهامية الواضحة دون الالهائية الغامضة . قال الصابئ :

« فمن أية جهة صار الأحسن في معاني الترسل الوضوح ، وفي معاني الشعر الغموض ؟ فالجواب أن الشعر بُني على حدود مقررة ، وأوزان مقدرة ، وفصل أبياتاً كل واحد منها قائم بذاته وغير محتاج إلى غيره إلا ما يتفق أن يكون مُضْمَناً بأخيه وهو عيب . فلما كان النفس لا يمكن أن تمتد في البيت الواحد بأكثر من مقدار عروضه وضربه وكلاهما قليل ، احتيج إلى أن يكون الفضل في المعنى فاعتمد فيه أن يلفظ ويدق ليصير المفنى إليه ، والمطل عليه بمنزلة الفائز بذخيرة خافية استشارها ، والظافر بخفية دفينه استخرجها واستنبطها ... وفي مثل ذلك يحسن خفاء الأثر ويُعد المرمي . والترسل مبني على مخالفة الطريق ومعاكستها وهو موضوع وَضَع ما يُهْدَى هذا ، ويقرأ متصلاً ، ويمرُّ على أسماع شتى الأحوال من خاصة ورعية ، وذوى أفهام ذكية وغبية ، فإذا كان مُتَسَهِّلاً متسلسلاً ساع فيها وقرب إذنه على أفهامها ، وتساوقت بالألسن في تلاوته ، والألباب في درايته ، فجميع ما يستحب في الأول يستكره في الثاني ، وجميع ما يستحب في الثاني يستكره في الأول . »

الصائى — المختار من رسائل الصائى ، عاشر أفندى ، الورقة ٢٢٦ — أ — ب الصائى — رسالة : في الفرق بين المترسل والشاعر لأبي إسحاق إبراهيم خلال الصائى — تقديم وتحقيق د . محمد بن عبد الرحمن الهدلق — ضمن أبحاث : قراءة جديدة لتراثنا النقدي — النادي الأدبي الثقافي بجدة ص ٥٩٦ .

(٢٩) السابق ص ٧٥ .

(٢٨) الصنائع ص ٢٠٢ .

وإذا قال كثير عزة يمدح عبد الملك بن مروان :
 إذا همّ بالأعداء لم يثن همهم حصانٌ عليها عقد دُرّ يزيناها
 وقال أبو تمام يمدح المعتصم :
 عداك قُر الثغور المستضامة عن بُرد الثغور عن سلسالها الحصب
 كان هذا البيت مأخوذاً من سابقه وإن وشحه أبو تمام بالبديع^(٣٠) .

ولأن النقاد صدروا عن وعي نقدي متشبث بالتقاليد أولاً ، وعن غير ثقة
 بتطور المعاني ثانياً ، وبكسل في الملكات النقدية ثالثاً ، فقد صادروا للشعراء
 المحدثين إبداعات قرائحهم ، فنتج عن ذلك ما يسمى بالأزمة المتضخمة ونعني
 بها إحساسهم بنضوب المعاني ومن ثم التمسوا عذرا وهميا لشعراء لا يعرفون إلا
 بالإبداع الحقيقي يقول ابن طباطبا : « والحنّة على شعراء زماننا في أشعارهم
 أشد منها على من كان قبلهم لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح ،
 وحيلة لطيفة ، وخلاصة ساحرة ، فإن أتوا بما يقتصر عن معاني أولئك ، ولا
 يرى عليها لم يثقل بالقبول وكان كالمطرح المملوك »^(٣١) . وعلى هذا اشتد دفاع
 عبد العزيز الجرجاني عن اتهام المحدثين بسرقة معاني القدماء . قال : « ومتى
 أنصفت علمت أن أهل عصرنا ، ثم العصر الذي بعدنا ، أقرب فيه إلى
 المذمة ، وأبعد من المذمة ، لأن من تقدمنا واستغرق المعاني وسبق إليها وأتى
 على معظمها ، وإنما يحصل على بقايا ، إما أن تكون تركت رغبة عنها واستهانة
 بها أو لبعد مطلبها ، واعتياص مرامها ، وتعذر الوصول إليها . ومتى أجهد
 أحدا نفسا ، وأعمل فكره ، وأتعب خاطره وذهنه في تحصيل معنى يظنه
 مبتدعاً ، ونظم بيت يحسبه مخترعاً ، ثم تفصح عنه الدواوين لم يخطئه أن يجده
 بعينه أو يجد له مثلاً يغض من حسنه »^(٣٢) . وعلى غير هذا المنحى ذكر في
 « المثل السائر » أن ابن الأثير قرأ في كتاب « مقدمة بن أفلج البغدادي » :
 « أما المعاني المبتدعة فليس للعرب منها شيء ، وإنما اختص بها المحدثون »^(٣٣)
 وقد ردّ عليه ابن الأثير هذا التجنى .

(٣٠) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص ١٧٢ .

(٣١) عيار الشعر ص ٢٢ .

(٣٢) الوساطة ص ٢١٤ — ص ٢١٥ .

(٣٣) المثل السائر ٢ / ٦٢ .

والحق أن المعاني المبتدعة موجودة في كل زمان ومكان وهي بشر لا ساحل
له لأنها رهن بذاكرة الإنسان وتجربته وعلى هذا وجد بيت عنتره :

هل غادر الشعراء من متردم

معارضة من ابن رشيق أفصح عنها ضمناً تتبع الناقد لإبداع الشاعر في هذه
القصيدة بالذات^(٣٤) لأن المعاني كما يذكر صاحب العمدة « إنما اتسعت
لاتساع الناس في الدنيا وانتشار العرب بالإسلام في أقطار الأرض . فمصرفوا
الأمصار ، وحضروا الخواضر ، وتأنقوا في المطاعم والملابس »^(٣٥) وعلى هذا
فإن في أشعار الصدر الأول من الإسلاميين « من الزيادات من معاني القدماء
والخضرمين ... وفي أشعار طبقة جرير والفرزدق وأصحابهما من التوليدات
والإبداعات العجيبة ، التي لا يقع مثلها للقدماء إلا في الندرة القليلة والقلّة
المفردة ، ثم أتى بشار بن برد وأصحابه فزادوا معاني ما مرّت قط بخاطر جاهلي
ولا إسلامي ، والمعاني أبدأً تتردد وتتولد ، والكلام يفتح بعضه بعضاً »^(٣٦) .
فالإبداع هبة الشعراء الحقيقيين في جميع الأزمان ولم يقصر الله هذه السمة
« على زمن دون زمن ولا خص به قوماً دون قوم ، بل جعل ذلك مشتركاً
مقسوماً بين عباده في كل دهر وجعل كل قديم حديثاً في عصره »^(٣٧) .

ولقد تحدث البلاغيون والنقاد عن المعاني المبتدعة وذكر ابن الأثير بشكل
خاص فصلاً تتبع فيه ابتداعات الشعراء وابتداعاته^(٣٨) . وقد قيل : إن أبا تمام
أكثر الشعراء المتأخرين ابتداءً للمعاني ، وقد عدت معانيه المبتدعة ، فوجدت
ما يزيد على عشرين معنى ، وأهل الصناعة يكبرون ذلك ولكن صاحب المثل
السائر يرى « أن ما هذا من أي تمام بكبير ، فإني أعددت معاني المبتدعة التي
وردت في مكاتباتي فوجدتها أكثر من هذه العدة ، وهي مما لا أنزع فيه ولا
أدافع عنه »^(٣٩) .

(٣٤) العمدة ٩٠/١ وراجع المثل السائر ٢١٩/٣ .

(٣٥) العمدة ٢٣٦/٢ .

(٣٦) السابق ٢٣٨/٢ .

(٣٧) الشعر والشعراء ٧/١ .

(٣٨) راجع المثل السائر ١١/٢ وما بعدها .

(٣٩) السابق ٢٦/٢ .

فالقضية في « المعنى » الذى يتحدث عنه النقاد ليس مما يعثر عليه لأول وهلة ، إنما هو ناتج جهد وعرق بين المبدع والناقد ، فالحنين وطول الانتظار لولادة الفكرة يجعل لها موقفاً فى النفس ، إن النص كما تقول جولياكرستيفا : « يحفر على سطح الكلام خطأ عمودياً ، يبحث به عن نماذج الدلالة التى لا تذكرها لغة التمثيل والتوصيل وإن أشارت إليها ، هذا الخط يقيمه النص بقوة عمله فى صنع الدال »^(٤٠) . ولهذا فإن العثور على هذا المعنى كالعثور على الجوهرة فى الصدفة ، لا يبرز ذلك إلا أن تشتمه عنه ، فما أحد يفلح فى شق الصدفة ، ويكون فى ذلك من أهل المعرفة ، أو كما تقول عبارة ابن الأثير : « أما المعانى التى تستخرج من غير شاهد حال متصورة فإنها أصعب مثلاً مما يستخرج بشاهد حال ، ولأمر ما كان لأبكارها سر لا يهجم على مكانه ، إلا جنان الشهم ، ولا يفوز بمحاسنه إلا من دق فهمه حتى جل عن دقة الفهم ، ولل هجوم على عذارى المعانى المحمية بحجب البواتر أيسر من الهجوم على عذارى المعانى المحمية بحجب الخواطر »^(٤١) .

واطرّد الحديث عما يسمى بـ « المعنى المخترع » ويقصدون به على وجه التحديد أن الأول يخترع معنى لم يسبق إليه ، ولم يتبع فيه . ومثلوا لهذا النوع بقول امرئ القيس :

— سموت إليها بعدما نام أهلها سمو حباب الماء حالا على حال
— كأن قلوب الطير رطباً ويابساً لدى وكرها العناب والحشف البالى

ولغيره من الشعراء كطرفه وعنترة أبيات مخترعات المعانى . والرصد والتحديد فى حد ذاته عمل واع للقيام بالفصل والتمييز بين العناصر الحديثة فى التجربة الشعرية ، والعناصر القديمة ، وبلغ الوعى درجته القصوى فى إدراك الحدود وتمييز الفروق بين أجزاء الجنس الواحد ، فالمعنى عندهم « مخترع » و « مبتدع » قال ابن رشيق : « والفرق بين الاختراع والابتداع وإن كان معناهما فى العربية واحداً ، أن « الاختراع » خلق المعانى التى لم يسبق إليها ،

(٤٠) فى السيميولوجيا — الترجمة الإسبانية ح ١ مدريد ١٩٨١ — نقلاً عن د . صلاح فضل — إشكالية المنهج فى النقد الحديث — المحاضرات مجده ٥ / ٤١٢ .
(٤١) المثل السائر ٢ / ٢٤ .

والإتيان بما لم يكن منها قط . و « الإبداع » إتيان الشاعر بالمعنى المستطرف
والذى لم تجر العادة بمثله ، ثم لزمته هذه التسمية حتى قيل له « بديع » وإن كثر
وتكرر ، فصار الاختراع للمعنى ، والإبداع للفظ » (٤٢) .

فلا اعتراف الصريح بأنهما واحد على مستوى اللغة ، واثنان في حيز الأداء
إنما يرجع إلى استجابة عقل الناقد لطبيعة الأنظمة الثقافية والنظام الدينى في
الفصل بين الروح والجسد ، والسموى والأرضى ، والجنة والنار ، ومن ثم في
اللفظ والمعنى ، هذا فضلاً عما كانت تحمله كلمة إبداع من حساسية دينية إذا
ما وردت في سياق المعانى ، لهذا غلب على بيعة النقاد والبلاغيين التسليم بتقديم
السابق على اللاحق في هذا المضمار ، ومن ثم ضرورة اتباع اللاحق للسابق ،
وقصروا مهمهم الأكبر على بيان طرائق الاتباع وبراعة التفنن فيها .

قال ابن طباطبا : « وإذا تناول الشاعر المعانى التى قد سبق إليها فأبرزها في
أحسن من الكسوة التى عليها لم يعب بل وجب له فضل لطفه وإحسانه فيه ...
ويحتاج من سلك هذه السبيل إلى إلفاظ الحيلة وتدقيق النظر في تناول المعانى
واستعارتها وتلييسها حتى تخفى على نقادها ، والبصراء بها وينفرد بشهرتها كأنه
غير مسبوق إليها ، فيستعمل المعانى المأخوذة في غير الجنس الذى تناولها منه فإذا
وجد معنى لطيفاً في تشبيب أو غزل استعمله في المديح وإن وجد في المديح
(٤٢) العمدة ١/ ١٧٧ — كما أضاف ابن رشيق مصطلحاً ثالثاً سماه « التوليد » قال : « التوليد ، أن
يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر تقدمه أو يزيد فيه زيادة ، فلذلك يسمى (التوليد) ،
وليس (باختراع) لما فيه من الاقتداء بغيره ولا يقال له أيضاً (سرقة) إذا كان ليس آخذاً على
وجهه . مثال ، قول امرئ القيس :
سموت إليها بعد ما نام أهلها
.....

فقال عمر بن عبد الله بن أبى ربيعة ، وقيل وضاح الجاني :
فاسقط علينا كسقوط الندى ليلة لا ناه ولا زاجر
فولد معنى مليحاً ، اقتدى فيه بمعنى امرئ القيس دون أن يشركه في شيء من لفظه وأما الذى
فيه زيادة فقول جرير يصف الخيل :
يخرجن من مستطير النقع دامية كأن أذناها أطراف أقلام
وقول عدى بن الرقاع يصف قرن غزال :

(تزجى أغر كأن إبرة روقه قلم أصاب من الدواة مدادها
فولد بعد ذكر القلم إصابته مداد الدواة بما يقتضيه المعنى ، إذ كان القرن أسود) . العمدة
١/ ١١٧ .

استعمله في الهجاء ، وإن وجده في وصف ناقة أو فرس استعمله في وصف بهيمة ، فإن عكس المعاني على اختلاف وجوهها غير متعذر على من أحسن عكسها واستعملها في الأبواب التي يحتاج إليها فيها . وإن وجد المعنى اللطيف في المنثور من الكلام ، أو في الخطب والرسائل فتناوله وجعله شعراً كان أخفى وأحسن « (٤٣) » .

فالنص السابق يسن مجموعة من الأعراف التي بمقتضاها يتم الاتباع .

أولها : أنه لا يعيب المتأخر أن يشترك مع المتقدم في المعنى على شريطة أن تجود طريقة القول ، فالعبرة ليست بالمعنى بل بطريقة صوغه . « وعليهم إذا أخذوها أن يكسوها ألفاظاً من عندهم ويرزوها في معارض من تأليفهم » « (٤٤) » حتى تكون « أجود من صنعة السابق له » « (٤٥) » بكونها « في غير حليتها الأولى » « (٤٦) » . إذ فقد هذا الشرط يجعل عملية الأخذ خاضعة لمعيار وضعه العقل في غير إطار البنية الفنية ذكره الصولي قائلاً : « حكم النقاد للشعر ، العلماء به ، قد مضى بأن الشاعرين إذا تعاورا معنى ولفظاً وجمعاهما ، أن يجعل السبق لأقدمهما سناً ، وأولهما موتاً ، وينسب الأخذ إلى المتأخر ، لأن الأكثر كذا يقع ، وإن كانا في عصر ألحق بأشبههما به كلاماً ، فإن أشكل ذلك تركوه لهما » « (٤٧) » .

(٤٤) الصناعتين ص ٢٠٢ .

(٤٣) عيار الشعر ص ٩١ — ٩٣

(٤٦) الصناعتين ص ١٨٩ .

(٤٥) الموشح ص ٢٩٣

(٤٧) أخبار أبي تمام ص ١٠١ .

هذا وإن كان القاضي الجرجاني يرى أن المخترع المبتدع إذا تدوول واستفاض فأصبح لا يعد مأخوذاً ، وإن كان الأصل فيه لمن انفرد به كتشبيه الطفل بالخط الدارس ، أو الوشم في المعصم ، وكوصف البرق بخطف الأبصار ، وسرعة الملح . كما يرى الآمدي أنه إذا اتفق بيتان لشاعرين في عصر واحد ، فلا ينبغي أن يقطع على أيهما أخذ من صاحبه . والفكرة — أساساً — سبق أن تعرض لها ابن قتيبة حينما اصطدم بالأخذ بين شاعرين متعاصرين .

كان ربيعة بن مقروم جاهلياً إسلامياً وشهد القادسية وجلولاء وهو من شعراء مضر المعدودين ، وكان قيس بن الخطيم كذلك فقد مات قبل هجرة النبي (ﷺ) إلى المدينة بقليل فكيف يكون الحكم إذا وجد في شعرهما اشتراك في المعنى ؟ قال ربيعة :

نصل السيوف إذا قصرنا بخطونا قَدْما ولنلحقها إذا لم تلحق

ثانيها ١ — التفنن في الإخفاء بتحليل المادة الأولية وصهرها بحيث تأخذ عناصرها مواضع جديدة في النص المتبع « حتى لا يغرك من البتين المتشابهين أن يكون أحدهما نسياً ، والآخر مديحاً ، وأن يكون هذا هجاء وذاك افتخاراً » (٤٨) . ولا يتأتى هذا الصنيع إلا للشاعر الذي يمتلك ملكة خيالية تصهر وتبنى حتى تخرج الأعمال الجديدة على صورة إبداعية مختلفة « والحاذق يخفي ديبه إلى المعنى بأخذه في ستره فيحكم له بالسبق إليه أكثر من يمر به » (٤٩) .

إذن العدول سمة هذا الشاعر الذي وصف بـ « الحذق » فالعلاقة بين الشعراء الكبار وأبنائهم « تفسر في شكل "Revisionarytations" أو بعبارة أخرى في شكل الأجوبة التي يعطيها الشعراء الأبناء للمسائل التي تظل مفتوحة من طرف الشعراء الآباء أى التصحيح أو الانحراف ، الاستكمال المضاد والإلغاء والتسامي والعودة إلى المعنى الأصلي المفتقد ، أو الظهور غير المنتظر النتائج » (٥٠) . فمجرد تغيير الغرض ليس هو المقصود لذاته كما أفهم من نصوص القدماء ، وإنما التغيير ليس إلا مظهراً أولياً لنشاط الخيال وقد يتبعه التغيير في اللفظ والنوع والوزن والقافية طبقاً لتغير طبيعة التجربة التي تخضع عناصرها للشعور واللا شعور « إن الشاعر الحاذق إذا غلق المعنى المختلس عدل به عن نوعه وصنفه وعن وزنه ونظمه ، وعن رويته وقافيته ، فإذا مرّ بالغبي الغفل وجدهما أجنيين متباعدين ، وإذا تأملهما الفطن الذكي عرف قرابة ما بينهما ، والوصلة التي تجمعهما » (٥١) . وقد شدد النص السابق على حدة

أخذه من قيس بن الخطيم أو أخذه قيس منه قال قيس :
 إذا قصرت أسيفنا كان وصلها خطاننا إلى أعدائنا فنضارب
 فالحكم أنه « لا سرقة هنا » لأنه كما يفهم من كلام ابن قتيبة أنه لا يعرف من الآخذ ومن المأخوذ
 منه ، الشعر والشعراء ص ١٤٧ .

(٤٨) الوساطة ص ٢٠٥ .

(٤٩) الصناعتين ص ١٨٨ .

(٥٠) جمالية الاتصال والتلقى — الفكر العربي المعاصر عدد ٣٨ آذار ١٩٨٦ ص ١١١ .

(٥١) الوساطة ص ٢٠٥ .

الذكاء في الإخفاء من جهة ، وعلى الاكتشاف من قبل الناقد من جهة أخرى
في مقابل سطحية الاخفاء من قبل الشاعر وغباء الاكتشاف من قبل الناقد .
فقول كثير (٥٢) :

أريد لأنسى ذكرها فكأنما تمثّل لي ليل بكل سبيل
وقول أبي نواس (٥٣) :

ملك تصوّر في القلوب مثاله فكأنه لم يحلّ منه مكان

« لم يشك عالم في أن أحدهما مأخوذ من الآخر وإن كان الأول نسيباً والثاني
مديحاً » (٥٤) ، ولم يخف على بواكيرنا النقدية أن العدول يتم بغير وعي — كما يتم
بوعي — طبقاً لطبيعة المنشيء ، قال ابن قتيبة : « والشعراء أيضاً في الطبع
مختلفون منهم من يسهل عليه المديح ويعسر عليه الهجاء ومنهم من يتيسر له
المرائي ويتعذر عليه الغزل وقيل للعجاج إنك لا تحسن الهجاء فقال إنّ لنا
أحلاماً تمنعنا من أن نظلم وأحساباً تمنعنا من أن نظلم وهل رأيت بانياً لا يحسن
أن يهدم وليس هذا كما ذكر العجاج ولا المثل الذي ضربه للهجاء والمديح بشكل
لأن المديح بناء والهجاء بناء وليس كل بان يضرب بانياً بغيره » (٥٥) .

ثالثها : تقبل القصيدة ما لا حصر له من المعاني ، لكن المهم في هذا أن
يتحوّل معنى النثر في أنواعه المختلفة إلى أن يكون معنى شعرياً ، و « لا يكمل
هذا إلا المبرز الكامل المقدم » (٥٦) . « فإذا فعلوا ذلك فهم أحق ممن سبق
إليها ، ولولا أن القائل يؤدي ما سمع لما كان في طاقته أن يقول » (٥٧) .

(٥٢) الأمل ٣ / ١١٩ .

(٥٣) ديوانه : ٥٩ .

(٥٤) الوساطة ص ٢٠٥ .

(٥٥) الشعر والشعراء ص ٢٨ .

(٥٦) الصناعتين ص ١٨٨ .

(٥٧) السابق ص ٢٠٢ .

إذن ، الأخذ مشروع بشهادة النقاد والبلاغيين بل هو الشائع ، لكنه محكوم بقواعد أجملها أبو هلال العسكري في قوله : « ... سمعت ما قيل إن من أخذ معنى بلفظه كان له سارقاً ، ومن أخذه ببعض لفظه كان أولى به ممن تقدمه ، وقالوا إن أبا عذرة الكلام من سبك لفظه على معناه ومن أخذ معنى بلفظه فليس له فيه نصيب على أن ابتكار الغنى والسبق إليه .

فالمعنى الجيد جيد وإن كان مسبوqاً إليه ، والوسط وسط والردىء ردىء ، وإن لم يكن مسبوqاً إليه ، وقد أطلق المتقدمون والمتأخرون على تداول المعاني بينهم فليس على أحد فيه عيب إلا إذا أخذه بلفظه كله أو أخذه فأفسده ، وقصر فيه عمن تقدمه ، وربما أخذ الشاعر القول المشهور ولم يبال فيحكم له بالسبق إليه أكثر من يمر به » (٥٨) .

فالاتباع — إذن — سنة محمودة ، وكأنهم بذلك يشددون على اتباع قاعدة أصولية سبق انتصار الاتجاه السنى لها ، وكل ما فى الأمر — عند النقاد — أن على المتبع أن « يحسن اتباعه بحيث يستحقه ويحكم له به دون الأول » قال ابن أنى الإصبع : « هذا الباب مما يخص كلام الخلقين ، وما أخذ بعضهم من بعض » (٥٩) . وقال ابن الأثير الجزرى « حقيقة هذا الباب أن يأتى المتكلم إلى معنى فيحسن اتباعه فيه ويحيد فيه إما باختصار لطيف ، أو زيادة مليحة تكسبه نوعاً من المحاسن » (٦٠) .

ولكن الإاتباع الذى كان ديدن النقاد والبلاغيين حتى وإن زينه الحسن بإظهار بعض من الحرية الشخصية للشاعر . لم يرق للشعراء أنفسهم ، وهم بصدد الإبداع والتفرد الشخصى . « لما قال بشار :

من راقب الناس لم يظفر بحاجته وفاز بالطيبات الفاتك اللهج

(٥٨) السابق ص ١٩٠ — ص ١٩١ وراجع : الموشع ص ٢٩٣ ، وتاريخ النقد عند العرب ص ١٧٢ — ص ١٧٣ .
(٥٩) معجم البلاغة العربية ط (٣) ص ١٦٦ .
(٦٠) جوهر الكنز ص ١٦٠ .

تبعه سلم الخاسر . فقال :

من راقب الناس مات غماً وفاز باللذة الجسور

فلما سمع بشار هذا البيت قال ذهب ابن الفاعلة بيتي «(٦١)» ، وما قام به سلم الخاسر يعد حسن اتباع عند أى هلال باعتباره متلقياً لا يعنيه غير حسن الاتباع حتى وإن تعارض مع الملكية الخاصة من وجهة نظر المبدع .

ويحكى ابن قتيبة « وكان الناس يستجيدون للأعشى قوله :

وكأس شربت على لذة وأخرى تداويت منها بها

حتى قال أبو نواس :

دع عنك لومي فإن اللوم إغراء وداوني باللتى كانت هى الداء

فسلخه وزاد فيه معنى آخر ، اجتمع له بالحسن فى صدره وعجزه ، فللأعشى فضل سبق إليه ، ولأبى نواس فضل الزيادة فيه «(٦٢)» .

فالتسوية فى الفضل يعنى إدراك ابن قتيبة المبكر لإمكان توزيع مساحة الإبداع مع الاحتفاظ لكل بقدر من البعد الشخصى أى بما يجمع بين الاتباع (طبقاً لمنهج السنة) والحرية (طبقاً لمفهوم الاعتزال) .

(٦١) الصناعتين ص ٢٤ .

(٦٢) الشعر والشعراء ص ١٧ .

— ٢ —

سرقة الدال

تنحصر صناعة الشاعر في تحويل الألفاظ إلى أعمال ... ذلك لأن الفرق الأساسي بين استعمال الألفاظ في الشعر والنثر هو مقدار الحيوية والنشاط اللذين ينبعثان منها ... وكلما كان الشاعر أصيلاً كانت ألفاظه تنضح بالقيم ، فيقطر من ألفاظه الموسيقى والمعنى والذاكرة ... والزخرفة والصورة والفكرة والقوة الدرامية والتركيز الغنائى والعبارة الصريحة والكنائية واللون والضوء (٦٣) . فالشعر بناء لغوى في الأساس وليس معنى عارياً ينسب لبعضنا دون بعضنا الآخر . وليست الألفاظ خدماً للمعاني — كما ذكر كثير من أسلافنا — وحسب ، ولا هي كسوة جوفاء ، إنما اللفظ شكل المعنى ، وتحقيقه الفعلى لن يكون إلا على مستوى الأداء .

لكنّ جانباً من نقدنا القديم لم يلتفت إلى ذلك ، ولأمر ما فصل ابن قتيبة بين اللفظ والمعنى ، وطبقاً لهذا المفهوم أورد الأخذ في قسمين أحدهما : في الألفاظ . كقول طرفة :

وقوفا بها صحبى علىّ مطيهم يقولون لا تهلك أسى وتجلد
وقد أخذ من قول امرئ القيس التالى :

وقوفا بها صحبى علىّ مطيهم يقولون لا تهلك أسى ونجمل (٦٤)

وواصل تتبعه للألفاظ والصور المكررة لامرئ القيس في أشعار النابغة الجعدي ، والشماخ ، وأوس بن حجر وكعب بن زهير والنجاشي ، وزهير ، والمسيب ، وزيد الخيل . « قال أبو عبيدة هو أول من قيّد الأوايد ... فتتبعه الناس ، وقال غيره هو أول من شبه الثغر في لونه بشوك السّيال فقال :

منابته مثل السُدوس ولونه كشوك السّيال وهو عذب يفيض

(٦٣) الشعر — كيف نفهمه وتندوقه ص ٩١ .

(٦٤) الشعر والشعراء ص ٣٧ .

فاتبعه الناس ، وأول من قال : فعادى عداءً فاتبعه الناس ، وأول من شبه الحمار بمقلد الوليد وهو عود القلّة وبكر الأندري ، وشبه الطلل بوحى الزبور في العسيب والفرس بتيس الحلب ... وقد تبعه الناس في هذا الوصف وأخذوه ولم يجتمع لهم ما اجتمع له في بيت واحد» (٦٥) .

فإدراك ابن قتيبة المبكر لاحتذاء الشعراء لصور امرئ القيس إنما يشي بشبهة الاهتداء إلى ما كان يجب أن يقف عليه موضوع الأخذ لولا أنه ورد في ظل مفهومه المبكر حول « اللفظ » منفصلاً عن « المعنى » مما ضلل الصولى فاختار القسمة الثلاثية : وأولها : سرقة اللفظ ، وثانيها : سرقة المعنى ، وثالثها : سرقة اللفظ والمعنى (٦٦) .

أما ابن رشيق فقد جعلها في البديع كالمطابقة والمجانسة ، والإيغال والتبعية ، والمبالغة ، والتسميم ، والالتفات ، يقول : « السرقة إنما تقع في البديع النادر ، والخارج عن العادة وذلك في العبارات التي هي الألفاظ » (٦٧) .

والسؤال الآن هو : هل تعد السرقة الشعرية من علم البديع أولاً ؟

أثار العلوى هذه المشكلة ، وأجاب أن للمسألة وجهين :

أحدهما : أنها تكون معدودة فيه ، لأن كل واحد من السابق واللاحق إنما يتصرف في تأليف الكلام ، ونظمه ، وترديده بين الفصيح والأفصح ، والأقبح والأحسن ، وهذه هي فائدة علم البديع وخلاصة جوهره .

وثانيهما : أنها غير معدودة في علم البديع لأن معنى السرقة هو الأخذ ، ومجرد الأخذ لا يكون متعلقاً بأحوال الكلام ، ولا بشيء من صفاته فلأجل هذا لم تكن معدودة في علم البديع (٦٨) .

(٦٥) السابق ص ٤٨ — ص ٤٩ .

(٦٦) أخبار أبي تمام ص ٧٦ وما بعدها .

(٦٧) قراضة الذهب ص ١٤ .

(٦٨) الطراز ٣ / ١٨٩ .

وبجانب ابن وكيع والعسكري وابن رشيق اختار العلوي الخيار الأول قال :
 « والبرهان القاطع على ما ذكرناه هو أن علم البديع أمر عارض لتأليف
 الألفاظ ، وصوغها ، وتنزيلها على هيئة تعجب الناظر ، وتشوق القلب
 والخطر . وهذا موجود في السرقات الشعرية ، فإن الشاعرين المفلقين يأخذ
 كل واحد منهما معنى صاحبه ، ويصوغه على خلاف تلك الصياغة ويقبله على
 قالب آخر ، فإما زاد عليه ، وإما نقص عنه ، وكل ذلك إنما هو خوض في
 تأليف الكلام ونظمه ، وإذن الأخلق عدها منه لما ذكرناه هو أخلق بذلك ،
 لأننا إذا أعددنا الطباق والتجنيس والترصيع والتصريح من علوم البديع مع أنها
 إنما اختلفت بما اختلفت به من التأليف وتنزيلها على تلك الهيئات من لسان
 واحد فكيف حالها إذا كانت مختصة بما ذكرناه من لسانين على هيتين
 مختلفتين » (٦٩) والحق أن السرقات كما يقول د . هدار « ليست مشكلة صياغة
 وتباين في أوجه البديع فحسب ولكنها ولكنها تطور المعنى من عصر إلى عصر ،
 ومن شاعر لآخر مما يخرج عن نطاق البديع » (٧٠) . ويبدو أن اعتبار ابن المعتز
 للتضمنين ضمن كتاب « البديع » هو الذي أغرى المتأخرين بهذا التصنيف
 الذي خالفوا به ابن الأثير في عدها ضمن أبحاث الصناعة المعنوية كالاستعارة
 والكناية .

وقد دفعت هذه الحيرة ابن يعقوب المغربي للبحث عن علة تذييل القزويني
 علم البديع بمبحث السرقات قائلاً : « وإنما جمع هذه الأشياء في الخاتمة ولم
 يجعلها باباً من أبواب البديع أو يجعل كل واحد منها باباً على حده لوجهين :
 أحدهما : أن كلا منهما ليس أمراً يعم كل كلام ويغلب وكان جريانه في
 كل موطن ، أما في السرقات فظاهر الخروج النثر فيما يتصل بها لاختصاصها
 بالأخذ عن الغير ، وإما في الابتداء والانتفاء ، والتخلص لخروج ما ليس في
 تلك المحال ، وهذا الوجه بعينه يمكن أن يجعل هو السر في جمعها لاشتراكها
 فيه .

(٦٩) السابق ٣ / ١٨٩ - ١٩٠ .

(٧٠) مشكلة السرقات ص ١٤٤ .

ثانيهما : أن الحسن فيها دون الحسن في غيرها مع سهولة التناول فلم تجعل باباً لقلة الاهتمام بنشأتها ويسرها باعتباره غيرها وإن كان الناس يهتمون بأمورها ، أما في السرقات فلما عرفه علم من أن الابتداء أرفع وأصعب من الاتباع ، وإن كان فيه تغيير ما وكذا فيما يتعلق بها ، وأما في الابتداء وما والاه فلما علم من أن رعاية تمام الحسن في جميع أجزاء الكلام أعلى وأصعب ويمكن جعل هذا أيضاً هو السر في جمعها «(٧١)» .

فعد السرقة ضمن مباحث علم البديع أو ملحقة بها ، يجعلها مجرد صيغة خارجية ، لا تتعدى وظيفتها الزينة الإضافية للبناء الأساسي للشاعر ، كما يعكس خللاً في فهم طبيعتها وإدراك فعاليتها كحقيقة من حقائق التأليف الشعري .
والحق أن أمر السرقة لا يتعلق فقط بما أسموه بـ « المعنى » أو بما أسموه بـ « اللفظ » في انفراد كل منهما وانفصاله عن الآخر ، إنما يتعلق هذا الأمر بالبناء الشعري باعتباره رمزاً ذا وجهين .

(٧١) مواعيد الفتح في شرح تلخيص المفتاح — مطبوع ضمن شرح التلخيص — ٤ / ٤٧٥ .

— ٣ —

سرقة الملفوظ الشعري

هل حيرة النقاد في الأخذ بين الدال والمدلول استطاعت أن تحدد طبيعة السرقة ؟

يحدد عبد القاهر هيكل المقاربة على أساس أن المعنى معنيان ، عقلي وتخيلي ، واللفظ لفظان ، عاري ، وصورة ، والعقل ظاهر جلّي لا يصح فيه التفاضل ولا يدخله التفاوت « فأما إذا ركب عليه معنى ووصل به لطيفة ، ودخل إليه من باب الكناية والتعريض والرمز والتلويح فقد صار بما غير من طريقته ، واستؤنف من صورته ، واستجد له من المعرض وكسى من دلّ التعريض ، داخلاً من قبيل الخاص الذي يملك بالفكرة والتعمل ، ويتوصل إليه بالتدبر والتأمل » (٧٢) .

فالمعنى يتحول من شائع مبتذل على يد الشاعر المبدع إلى خاص مبتكر بفعل ملكة الخيال التي تتجلى في آثارها المادية كالكناية والرمز ومثيلتهما من باقي أدوات التصوير ووسائله . « نعم إذا كان هذا شأنه ، وههنا مكانه ، وبهذا الشرط يكون إمكانه فهو الذي يجوز أن يدعى فيه الاختصاص ، والسبق والتقدم والأولية ، وأن يجعل فيه سلف وخلف ومفيد ومستفيد وأن يقضى بين القائلين فيه بالتفاضل والتباين » (٧٣) . ولا يعني هذا القول أن المعنى بكل عائماً بين القائلين ، لكنه يصبح بفعل دينامية الإبداع صورة أو مركباً شعرياً جديداً هو ناتج انصهار الأفكار المجردة والمشاعر والعبارات والتجارب في ذهن الشاعر القادر على اختزان مالا يحصر من هذه العناصر وهو « يكون كالصائغ الذي يذيب الذهب والفضة المصوغين فيعيد صياغتهما بأحسن مما كانا عليه ،

(٧٢) الأسرار ص ٢١٤ . وهذا النوع عند القاضي الجرجاني يسمى « المختص » الذي حازه الأول فأصبح من قنياته الخاصة ، وأحياء السابق إليه فاقطعه ، فصار المعتدى مختلساً سارقاً والمشارك له محتذياً تاهماً . الوساطة ص ٤١٧ .
(٧٣) الأسرار ص ٢١٣ .

وكالصباغ الذى يصنع الثوب على ما رأى من الأصباغ الحسنة . فإذا أبرز الصائغ ما صاغه فى غير الهيئة التى عهد عليها ، وأظهر الصباغ ما صبغه على غير اللون الذى عهد قبل ، التبس الأمر فى المصبوغ على رأيهما . فكذلك المعانى وأخذها واستعمالها فى الأشعار على اختلاف فنون القول « (٧٤) » .

فابن طباطبا ربط بين المعنى والصياغة من ناحية ، وربط عبد القاهر بين المعنى والتخييل من ناحية ثانية مما يجعل لنشاط العقل أهميته فى صهر كل ما يفد إليه من قراءات سابقة بحيث يتغير واقع المعنى من تجربة حقيقية ، إلى تجربة كاذبة (تخيلية) لأن هذا المعنى (التخييل) « لا يمكن أن يقال إنه صدق ، وأن ما أثبتته ثابت وما نفاه منفى » هو نوع من القياس الخادع الذى يوهم النفس « باحتجاج تمحل ، وقياس تُصنع فيه وتُعمل » ومنه قول أبى تمام :

لا تنكرى عطل الكريم من الغنى فالسيل حرب للمكان العالى

« فهذا قد خيل إلى السامع أن الكريم كالغيث فى حاجة الخلق إليه وعظم نفعه ، وجب بالقياس أن يزل عن الكريم ، زليل ذلك السيل عن الطود العظيم ، ومعلوم أنه قياس وتخييل وإيهام ، لا تحصيل وإحكام ، فالعلة فى السيل لا يستقر على الأمكنة العالية أن الماء سيال لا يثبت إلا إذا حصل فى موضع له جوانب تدفعه عن الانصباب وتمنعه من الانسياب وليس فى الكريم والمال شيء من هذه الخلال » (٧٥) . فالتخييل الشعري فى نظر عبد القاهر قياس خادع أو تنميق زائف ومن ثم فلا يملك فيه الشاعر حريته الإبداعية الكاملة ، بل يظل على صلة بالمعنى الحقيقى أو العقلى المنطقى الذى هو المرجع والأساس . فـ « كما لا تكون الفضة خاتماً أو الذهب سواراً أو غيرهما من أصناف الحلى بأنفسهما ، ولكن بما يحدث فيهما من الصورة كذلك لا تكون الكلم المفردة » (٧٦) .

(٧٤) عيار الشعر ص ٩٣ .

(٧٥) الأسرار ص ١٤٠ — ص ١٤١ .

(٧٦) دلائل الاعجاز (القاهرة ١٣٧٢ هـ) ص ٣٧٣ .

إذن الاحتفال بالصنعة والتصوير عند عبد القاهر هو محك الحكم في هذا المجال . لأن « سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش فكما أنك ترى الرجل قد تهذى في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج إلى ضرب من التخير والتدبر في أنفاس الأصباغ وفي مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجها لها وترتيبها إيها إلى ما لم يهتد إليه صاحبه فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب ، وصورته أغرب ، كذلك حال الشاعر » (٧٧) .

فالتخييل الذي يتخذ مادته من الصورة — عند عبد القاهر — يقترن بالكذب باعتباره عدولاً عن الحقيقة والواقع ، وبالتالي فإن وسائله المحاكية يخرج منها التشبيه والاستعارة باعتبارهما الأداتين البارزتين في القرآن الكريم ، إذن ليس من قبيل التجنى أن يكون حرص عبد القاهر على تنزيه القرآن دافعاً وراء اعتياده الكذب أساساً للتخييل .

وعلى غير هذا التأسيس ربط حازم بين الخيالات وقدرتها على التأثير « فيكون شعراً أيضاً ما هذه صفته باعتبار ما فيه من المحاكاة والتخييل ، لا من جهة ما هو كاذب ، كما لم يكن شعراً من جهة ما هو صادق ، بل بما كان فيه أيضاً من التخييل .

فلاختصاص الشعر باستعمال المحاكاة في المقدمات الكاذبة من حيث يخيل فيها أو بها ، لا من حيث هي كاذبة وإن شارك جميع الصنائع في ما اختصت به . وكان له أن يخيل في جميع ذلك ، فالتخييل هو المعتبر في الصناعة ، لا كون الأقاويل صادقة أو كاذبة » (٧٨) فربط عملية الإبداع بنشاط الخيال الفاعل فيها عند كل من القرطاجني وعبد القاهر ، يعني أن ثمة أصلاً ترتد إليه المحاكاة ، ولا يعني ذلك أن شروط الواقع المقلد لازالت ناجزة في « المؤلف الجديد » ، بل إن التناسب الذي يعمل على توفيق الأوضاع في صور هو ما يجب أن يعتد به عند التلقى . « واعلم أن منزلة حسن اللفظ المحاكى به ، ومن المحاكاة بمنزلة

(٧٧) دلائل الإعجاز (تحقيق رشيد رضا ط (٤) دار المنار) ص ٧١ .

(٧٨) منهاج البلاء ص ٦٣ .

علاقة الأصباغ وحسن تأليف بعضها إلى بعض وتناسب أوضاعها من الصور التي يمثلها الصانع . وكما أن الصورة إذا كانت أصباغها رديئة وأوضاعها متنافرة وجدنا العين نائية عنها غير مستندة لمراعاتها ، وإن كان تخطيطها صحيحاً ، فكذلك الألفاظ الرديئة والتأليف المتنافر ، إن وقعت بها المحاكاة الصحيحة ، فإننا نجد السمع يتأذى بمرور تلك الألفاظ الرديئة القبيحة التأليف عليه ، ويشغل النفس تأذى السمع عن التأثير لمقتضى المحاكاة والتخييل ، فلذلك كانت الحاجة في هذه الصناعة إلى اختيار اللفظ وإحكام التأليف أكيدة جداً» (٧٩) .

إذن طريقة التأليف من حيث التناسب أو عدمه هي محك الحكم بالسرقة ، والاهتداء إلى هذا النوع من النشاط التألفي يبطل جهوداً سابقة على هذا الفهم كانت ترمى بالسرقة كل ما صادفها من ضروب التشابه لفظية كانت أو معنوية . وهذا هو ما أدركه القاضى الجرجاني من قبل ، قال : « وأول ما يلزمك في هذا الباب ألا تقصر السرقة على ما ظهر ودعا إلى نفسه دون ما كمن ونضح عن صاحبه ، وألا يكون همك في تتبع الأبيات المتشابهة أو المعانى المتناسخة طلب الألفاظ والظواهر دون الأغراض والمقاصد » (٨٠) .

فمجرد إخفاء الشاعر لما أخذ كان من المفروض أن يجعل وكذ الناقد منصرفاً إلى وظيفته في سياقه إذا كان عمله — حقيقة — في صميم التأليف الإبداعي ، ولكنه لأمر ما أخفى ديب هواجسه وعدل عن الجادة على الرغم من أنه من المحال « أن يؤدي المعنى بعينه على الوجه الذى يكون عليه في كلام الأول حتى لا تعقل هاهنا إلا ما عقلته هناك وحتى يكون حالهما في نفسك حال الصورتين المشتهيتين في عينك » (٨١) .

(٧٩) السابق ص ١٢٩ .

(٨٠) الوساطة ص ٢٠١ .

(٨١) دلائل الإعجاز ص ٢٠٢ .

الفصل الثالث المصطلح بين الإبداع والاتباع

المصطلح بين الإبداع والاتباع

شاع في كتاب « الشعر والشعراء » لابن قتيبة لفظ « الأخذ » أكثر من غيره ، وعلى هذا ملاحظتان :

الأولى : أنه لا يستعمل لفظ السرقة في الإسلاميين أو من أدركوا الإسلام ، وأنه لم يجار معاصريه في هذا الاستعمال الذي أكثروا منه في نقد المحدثين ، ولا بد في صدّه عن ذلك الاصطلاح من حكمة . ولعله يرى ما يراه القاضي الجرجاني في أن ذلك عند القدماء أدنى إلى التواتر منه إلى الإغارة والسلب ، أو لعله لا يرى لنفسه بتّ الحكم على الشاعر بالسرقة كما فعل القاضي الجرجاني نفسه .

الثانية : أنه لا يقول في محدث بعد بشار : « وما سبق إليه فأخذ منه » أذلك لأن الناقد لا يستطيع أن يستقصي ما أخذه من القدماء بعضهم من بعض لقلته وندرته ولا يستطيع أن يفعل ذلك في المحدثين ؟ أم لأنه يرى أن من شأن المحدثين ألا يبدعوا وألا يخترعوا ؟ (١) .

والحق أن هذا التساؤل يثير إشكالية التوفيق بين الأفكار التي تسربت من التيار الاعتزالي لابن قتيبة من ناحية والأفكار الأصولية التي يعتنقها أساساً من ناحية ثانية .

فالآثار الاعتزالية لديه تتجلى في العدل بين القدماء والمحدثين والنظر بعين الاعتبار لحرية الإبداع دون قصره على السابق وحجبه عن اللاحق ، يقول : « ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه ، وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره ، بل نظرت بعين العدل على الفريقين وأعطيت كلاهما حظه ،

(١) تاريخ النقد عند العرب ص ١٧١ .

ووفرت عليه حقه ، فإنى رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائلة ويضعه في متخيره ويرذل الشعر الرصين ولا عيب له عنده إلا أنه قيل في زمانه أو أنه رأى قائله . ولم يقصر الله العلم والشعر على زمن دون زمن ولا خصص به قوماً دون قوم ، بل جعل ذلك مشتركاً مقسوماً بين عباده في كل دهر» (٢) .

فابن قتيبة لم ينتصف في هذا النص لتقدم الزمن الذى يؤمن به أصولياً ممن تأخروا ، بل نظر بعين العدالة إلى حرية الإبداع وتطوره نظراً لاختلاف البيئات والأزمان . وموقفه هذا قائم على حرية العقل الاعتزالى وعدالته ، وبه استحق أن يكون « مفكراً حراً » في نظر أحمد أمين (٣) .

أما إثارة لفظ « الأخذ » دون غيره من مصطلحات السرقة فلأنه ممن كانوا يؤمنون بأن كل جديد لا يتسنى له الوجود إلا فى الانبثاق من القديم وأن تداخل العطاءات البشرية أمر مشروع لأن الكلام كالماء والهواء عطاء لا حدود له ولا يمكن الوقوف على السرقة الحقيقى فيها « إلا بحفظ الأشعار الكثيرة التى لا يحصرها عدد » (٤) ، ولا ضير على الخالف أن يأخذ من السالف بل هكذا يجب أن يكون الاتباع . ولهذا كان مسوغ استخدام « الأخذ » أوجه من السرقة ، والغصب وغير ذلك .

(٢) الشعر والشعراء ص ١٠ ، ص ١١ .

(٣) راجع : النقد الأدبى ٢ / ٤٧٥ .

ويأتى هذا الموقف فى مواجهة موقفه عن التقليد وتقديسه للتقدم الزمنى الذى يتسق ومنظومته الفكرية الأساسية ، وليس لتأخر الشعراء أن يخرج على مذهب المتقدمين فى هذه الأقسام فيقف على منزل عامر أو يبكى عند مشيد البنيان لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الدائر والرسم العالى ، أو يرحل على حمار أو بغل ويصفهما لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعر أو يرد على المياه العذاب الجوارى لأن المتقدمين وردوا الأواجن والطوامى ، أو يقطع منابت النرجس والآس والورد لأن المتقدمين جروا على منابت الشيح والخنوة والعرار ، الشعر والشعراء ص ٢٢ . فلحاحه على التقليد الذى يتجلى فى الاتباع لجوهر الحياة العربية الذى يمثله مصطلحات البداوة يبدو إشكالية إذا ما وضع بعيداً عن منظومته الفكرية .

(٤) المثل السائر — تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد — مصطفى الباقى الحلبي — ١٩٣٩ . ٣٦٦/٢ .

وتتسع دائرة الكلام في « الأخذ » باحتدام الصراع حول القديم والحديث ،
فيحصر الخاتمي أنواع السرقات ويعدد مصطلحاتها معلناً سبقه في التصنيف
وتوضيح الفروق . ولقد ذكر تسعة عشر نوعاً هي :

- | | |
|---------------------------------|---------------------------------|
| ١ — الانحال | ٢ — الانتحال |
| ٣ — الإغارة | ٤ — المعاني العظم |
| ٥ — الموارد | ٦ — المرافدة |
| ٧ — الاجتلاب والاستلحاق | ٨ — الاصطراف |
| ٩ — الاهتدام | ١٠ — الاشتراك في اللفظ |
| ١١ — إحسان الأخذ | ١٢ — تكافؤ المتبع والمتبع |
| ١٣ — التقصير | ١٤ — نقل المعنى إلى غيره |
| ١٥ — تكافؤ السابق والسارق | ١٦ — من لطيف النظر إخفاء السرقة |
| ١٧ — كشف المعنى وإبرازه بزيادة | ١٨ — الالتقاط والتلفيق |
| ١٩ — نظم المنثور ^(٥) | |

وجملة هذه الأصناف تشقيق وتفريع يتسم بالتداخل هذا فضلاً عن إهمال
النقاد لبعضها فيما بعد وترك لبعضها الآخر ، ثم تصوير الحسبة عند ابن وكيع
التيسري في عشرة أنواع حسنة هي :

- ١ — استيفاء اللفظ الطويل في الموجز القليل .
- ٢ — نقل اللفظ الرذل إلى الرصيد الجزل .
- ٣ — نقل ما قبح مبناه دون معناه إلى ما حسن مبناه ومعناه .
- ٤ — عكس ما يصير بالعكس ثناء بعد أن كان هجاءً .
- ٥ — استخراج معنى من معنى (احتذى عليه وإن فارق ما قصد به إليه) .
- ٦ — توليد معانٍ مستحسنات في ألفاظ مختلفات .

(٥) حلية المحاضرة — مخطوطة برقم ٢٣٣٤ من ص ٨٠ إلى ص ٩٩ وراجع : مشكلة السرقات
ص ١١٠ — ص ١١١ ، وتاريخ النقد الأدبي عند العرب من ص ٢٥٨ إلى ص ٢٦٢ .

- ٧ ، ٨ — مساواة الآخذ من المأخوذ منه في الكلام ، حتى لا يزيد نظام على نظام ، وإن كان الأول أحق به لأنه ابتدع والثاني اتبع .
- ٩ — مماثلة السارق المسروق منه في كلامه ، بزيادة في المعنى ما هو من تمامه .
- ١٠ — رجحان السارق على المسروق منه بزيادة لفظه ، من لفظ من أخذ عنه .

ثم يجعل لهذه الأنواع الحسنة أنواعاً قبيحة تضادها^(٦) .

والملاحظ على هذه القسمة أن الإبداع الشعري لدى الشاعر يصبح لدى الناقد صناعة واعية لا علاقة لها بعملية التأليف إلا عن طريق التعامل مع اللفظ منفرداً ، أو المعنى منعزلاً ، ولهذا علق ابن رشيق قائلاً : « وأما ابن وكيع فقد قدّم في صدر كتابه على أني الطيب المتنبى مقدمة لا يصح لأحد معها شعر إلا الصدر الأول إن سلم ذلك لهم ، وسماه « كتاب المنصف » مثل ما سمي اللديغ سليماً ، وما أبعد الإنصاف منه »^(٧) .

ومع ذلك فقد شغلته هو الآخر تلك القسمة التقليدية فـ « من أخذ معنى بلفظه كما هو كان سارقاً ، فإن غير بعض اللفظ كان سالخاً ، فإن غير بعض المعنى ليخفيه أو قلبه عن وجهه كان ذلك دليل حذقه »^(٨) واستطرد في تكرار تفرعاتهم وتقسيماتهم فيما يخص عملية الأخذ والتداخل ، فذكر الاصطراف ، والانتحال ، والإغارة ، والغصب ، والمرافدة ، والاهتدام ، والنظر والملاحظة والإلمام والاختلاس والموازنة والعكس والمواردة والالتقاط والتلفيق . ثم يعرف كل نوع دالاً على مزيد من التشقيق والتقسيم .

فالاصطراف على نوعين أحدهما يسمى الاجتلاب ، والآخر هو الانتحال ، ثم يجعل الاجتلاب مرادفاً للاستلحاق وهكذا^(٩) .

(٦) المنصف ورفه ٧ ب . نقلا عن تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص ٢٩٦ و ص ٢٩٧ .

(٧) العمدة ٢ / ٢٨١ .

(٨) السابق ٢ / ٢٨١ .

(٩) السابق ٢ / ٢٨٠ إلى ص ٢٩٠ .

وعلى الرغم من اعتراف ابن الأثير — أيضاً — بكثرة الحديث والمجج والتقسيمات والتفريعات في هذا الموضوع ، يعيد قسمتها إلى ثلاثة أقسام :
النسخ ، والسلخ ، والمسوخ (١٠) . أما النسخ فعلى ضربين :

الأول : وقوع الحاضر على الحافر .

الثاني : وهو الذى يؤخذ فيه المعنى وأكثر اللفظ .

وأما السلخ : فينقسم إلى اثني عشر ضرباً : (ولم يذكر غير أحد عشر ضرباً) .

الأول : أن يؤخذ المعنى ويستخرج ما يشبهه ولا يكون هو إياه .

الثاني : أن يؤخذ المعنى مجرداً من اللفظ .

الثالث : وهو أخذ المعنى ويسير من اللفظ .

الرابع : أن يؤخذ المعنى فيعكس .

الخامس : أن يؤخذ بعض المعنى .

السادس : أن يؤخذ المعنى فيزداد معنى آخر .

السابع : أن يؤخذ المعنى ويسبك سبكاً موجزاً .

التاسع : أن يكون المعنى عاماً فيجعل خاصاً ، أو خاصاً فيجعل عاماً .

العاشر : وهو زيادة البيان مع المساواة في المعنى .

الحادى عشر : وهو اتحاد الطريق واختلاف المقصد .

أما المسوخ فهو نمطان :

١ — قلب الصورة الحسنة إلى صورة قبيحة .

٢ — قلب الصورة القبيحة إلى صورة حسنة .

وختم هذا المبحث بقوله : « وهذه السرقات وهى ستة عشر نوعاً لا يكاد يخرج عنها شيء ، وإذا أنصف الناظر فى الذى أتيت به ها هنا علم أنى قد ذكرت ما لم يذكره غيرى » (١١) .

(١٠) المثل السائر — منشورات دار الرفاعى بالرياض ٢٧٣/٣ إلى ٣٣٠/٣ .

(١١) السابق ٣٣٤/٣ .

ولكن ابن الأثير لم يكن بأفضل من سلفه في اختيار التشعيب وتمحل التقسيم أساً لما يتوهم ويشته ، أو لما يكون هو إياه ، ويصح أن يكون تعليق ابن رشيقي على صنيع ابن الأثير وغيره في الإكثار من ألفاظ السرقة وأسمائها إذا « تدبرتها ليس لها محصول إذا حققت » (١٢) .

وأقل كدّاً للذهن مما سبق أن يحصر القاضي الجرجاني الموضوع في ثلاثة أقسام :

المبتذل : ما كان من قبيل التعبيرات المسكوكة كتشبيه الأطلال بالكتاب والبرد ...

والمشترك : ما كان من قبيل اللغة ، فهي ملكية مشتركة بين الناس جميعاً ، فلولا أن يعاد الكلام لنفد ، وكذلك ما كان من قبيل المعاني العامة التي يشترك فيها الناطق والأبكم والفصيح والأعجم . فادعاء السرقة بهذا الصدد خطل والأخذ بالاتباع مستحيل ممتنع .

واختص : الذي حازه الأول فأصبح من قنياته الخاصة ، وأحياء السابق إليه فاقتطعه ، فصار المعتدى مختلساً سارقاً والمشارك له محتدياً تابعاً والمختص هو الموضوع الحقيقي للسرقة وبه تجب المؤاخذه (١٣) .

وحصر عبد القاهر — أيضاً — ما تعب النقاد والبلاغيون — دون عبد العزيز الجرجاني — في تشقيقه في أربعة أشكال في الانفاق بين الشاعرين هي الأخذ والسرقة والاستمداد والاستعانة . واتجه بالقضية وجهة أخرى (١٤) ، غير تلك التي لم تهتم إلا بالتعسف في القسمة ، أو بالافتئات على الشعراء بالاتهام بالسرقة ، وشغلوا الحركة النقدية بما لا طائل تحته غير إظهار المقدرة الخاصة في تحصيل الأشعار وحفظها وروايتها .

(١٢) المدة ٢ / ٢٨٠ .

(١٣) راجع : الوساطة ص ٤١٧ .

(١٤) راجع : الأسرار ص ٢١١ .

ولكن هل صدر تعدد المصطلحات وتناقلها عن تطور في المفهوم ؟ وإدراك
لطرز الأداء ؟

قال ابن رشيق : « أتى الخاتمي في « حلية المحاضرة » بالقلب محدثة إذا
تدبرتها ليس لها محصول إذا حققت ، وكلها قريب من قريب ، وقد استعمل
بعضها مكان بعض » (١٥) ، وذكر القاضي الجرجاني أن هذا الباب « يحتاج إلى
أنعام الفكر ، وشدة البحث ، وحسن النظر ، والتحرز من الإقدام قبل
التبيين ، والحكم إلا بعد الثقة وقد يغمض حتى يخفى ، وقد يذهب منه
الواضح الجلي على من لم يكن مرتاضا بالصناعة ومتدربا بالنقد » (١٦) . ويكون
من دخل هذا الميدان من جهابذة الصناعة الشعرية ونقدها إذ ميز « بين أصنافه
وأقسامه » واستطاع أن يفصل بين « السرقة والغصب وبين الإغارة
والاختلاس » وبين « المشترك » و « المبتذل » و « المختص » .

وإذا كان السرقة في الشعر كما يذكر عبد الكريم النشلي هو « ما نقل معناه
دون لفظه ، وأبعد في أخذه ، على أن من الناس من بعد ذهنه إلا عن مثل بيت
امرئ القيس وطره ، حين لم يختلفا إلا في القافية ، فقال أحدهما « ونحمل »
وقال الآخر « وتجلد » ومنهم من يحتاج إلى دليل من اللفظ والمعنى ، ويكون
الغامض عندهم بمنزلة الظاهر ، وهو قليل .. والسرقة أيضاً إنما هو في البديع
المخترع الذي يختص به الشاعر » (١٧) .

فالسرقة اغتصاب لحقوق الغير في المعجم والعرف والقانون ولكن لنية
الشاعر المتبع دخل في توجيه أدائه نحو التعامل . مع مضمون السرقة والحكم
عليه . فإذا أعجب بيت من الشعر وصرفه إلى نفسه سمي السرقة « اصطرافاً »
وإذا صرفه إليه على جهة المثل فهو اجتلاب واستلحاق كما في قول النابغة
الذبياني :

(١٥) العملة ٢ / ٢٨٠ .

(١٦) الوساطة ص ٢٠٨ .

(١٧) العملة ٢ / ٢٨٠ - ٢٨١ . وراجع مادة « سرقة » في : تاج العروس للزبيدي ط (١) المطبعة
الخيرية (سرقة) ولسان العرب (سرقة) .

وصهباء لا تخفى القذى وهو دونها تصفق في راووقها حين تقطب
تمزرتها والديك يدعو صباحة إذا ما بنو نعش دنوا فتصوبوا
فاستلحق البيت الأخير فقال :

وإجانة رياء السرور كأنها إذا غمست فيها الزجاجة كوكب
تمزرتها والديك يدعو صباحه إذا ما بنو نعش دنوا فتصوبوا
وكان أبو عمرو بن العلاء وغيره لا يرون ذلك عيباً^(١٨) .

قال ابن رشيق « سمعت بعض المشايخ يقول : الاصطراف في شعر الأموات كالإغارة على شعر الأحياء ، إنما هو أن يرى الشاعر نفسه أولى بذلك الكلام من قائله »^(١٩) .

إذن فالسرق إذا كان غلبة وعنوة سمي « غصباً » و « إغارة » وهو « اجتلاب » من جهة « الإعجاب » و « استلحاق » من جهة السلوك ، ولكن إذا كان السرق هبة سمي « المرافدة » ولست أدري هل ثمة مفارق بين « المرافدة » و « الاصطراف » حين يسترفد الشاعر بعضاً من شعر غيره ليكون عنصراً مضمناً في شعره ؟ إن هذا الصنيع لا يصح أن يسمى « سرقاً » إذا ما أحسن توظيفه في النص اللاحق . وهل يغير في نوعية الأسلوب أن يكون هذا اصطرافاً أو إغارة ؟ وما الفارق بين ما يحمله مضمون هذه المصطلحات ومضمون مصطلح « التضمين » ؟

« فالشاعر يستوهب البيت والبيتين والثلاثة وأكثر من ذلك ، إذا كانت شبيهة بطريقته ، ولا يعد ذلك عيباً ، لأنه يقدر على عمل مثلها ولا يجوز ذلك إلا للحاذق المبرز »^(٢٠) . ثم إذا كان ابن الأثير قد شقق مادة « السرق » المتجانسة إلى « مسخ » و « فسخ » و « سلخ » وعنى « بالمسخ » قلب

(١٨) معجم البلاغة الغربية ص ٣٤٢ .

(١٩) العمدة ٢ / ٢٨٥ .

(٢٠) السابق ٢ / ٢٨٦ — ٢٨٧ .

الصورة الحسنة إلى صورة قبيحة (٢١) . وبـ « النسخ » أخذ اللفظ والمعنى برمته من غير زيادة عليه ، وبـ « السلخ » أخذ بعض المعنى (٢٢) ، فهو لم يزد غير أن حاكى الواقع غير الفنى فى اجتلاب المصطلح ، فالنسخ مأخوذ من نسخ الكتاب ، والسلخ من سلخ الجلد الذى هو بعض جسم المسلوخ ، والمسح من مسخ الآدميين قرده (٢٣) .

وقد قادهم هذا التشبيه العقلى للتقسيم واختلاط المصطلحات وتداخلها إلى تفريع آخر على هامش المتن الأساسى للقضية ، أقصد تقسيم السرقة إلى « محمودة » و « مذمومة » ومن « المحمودة » قول أبى تمام :
أثاف كالحودود يُطمئن حزناً وتؤدى مثلما انقسم السوار
مأخوذ من قول مرار الفقعسى :

أثر الوقود على جوانبها بخدودهن كأنه لطم

فالآمدى يرى أن أبا تمام « أورد المعنى فى مصراع وأتى بالمصراع الثانى بمعنى آخر يليق به فأجاد . إلا أن بيت المرار أشرح وأوضح معنى لقوله (أثر الوقود على جوانبها) فأبان المعنى الذى من أجله أشبه الخدود الملطومة » (٢٤) . فمحك الحكم بالجودة عند الآمدى أن العنصر المضمن أصبح عنصراً أساسياً فى بناء أبى تمام الشعرى . وهذا فهم متقدم للاسترفاد ولم ييخل القاضى الجرجانى على مثل هذه الإجابة بالثناء قال : « ومتى جاءت السرقة هذا المحيى لم تُعد من المعاييب ، ولم تُخص فى جملة المثالب ، وكان صاحبها بالتفضيل أحق ، وبالمدهح والتزكية أولى » (٢٥) .

أما أبو هلال العسكري فقد جعل من قبيح الأخذ « أن تعتمد إلى المعنى فتتناوله بلفظه كله ، أو أكثره أو تخرجه فى معرض مستهجن أو أن تأخذ المعنى

(٢١) المثل السائر ٣ / ٢٦٥ .

(٢٢) السابق ٣ / ٢٦٥ .

(٢٣) السابق ٣ / ٢٦٥ .

(٢٤) الموازنة ١ / ٦٨ .

(٢٥) الوساطة ص ١٨٨ .

فتفسده أو تعرضه في معرض قبيح وكسوة مسترزلة» (٢٦) .

فالأخذ في حد ذاته ليس مادة للحكم وإنما الإفساد الذى يخرج صاحبه من دائرة المبدعين هو مناط الحكم بالقبح لأنه يكون « كمن سرق جوهرة من طوق أو نطاق ثم صاغها في مثل ما سرقها منه ، والأولى به أن كان نظم تلك الجوهرة في عقد أو صاغها في سوار أو خلخال ليكون أكرم لأمرها » (٢٧) .
فقصيدة المتنبي التى مطلعها :

(غيرى بأكثر هذا الناس ينخدع)

مصوغة على قصيدة لأبى تمام فى وزنها وقافيتها أولها :

(أى القلوب عليكم ليس ينصدع)

وأن بيت المتنبي :

لم يُسلم الكثر فى الأعقاب مهجته إن كان أسلمها الأصحاب والشيعة

فيما يذكر ابن الأثير مأخوذ من بيت أبى تمام :

ما غاب عنكم من الإقدام أكرمته فى الرُّوع إذ غابت الأنصار والشيعة

وليس فى السرقات الشعرية أقبح من هذه السرقة ، فإنه لم يكتف الشاعر فيها بأن يسرق المعنى حين ينادى على نفسه بأنه قد سرقه » (٢٨) .

فانصراف الناقد إلى اجتلاب الشاهد تمثيلاً لتقسيم مفتعل (السلخ) من جهته صرفه عن تتبع البعد الشخصى للشاعر فى تكييف هذا المعنى . والمعنى لا ينظر إليه معزولاً عن اللفظ هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن اهتمام الناقد كان ببيت مفرد ، وهو ما أحوجه إلى اكتشاف علاقته بسائر أبيات القصيدة . وعلى كل حال قارب النقاد العرب الوضع الإشكالى لقضية السرقات مقارنة عملية حين تناسوا تقسيماتهم ومصطلحاتهم واتجهوا إلى البنية الإبداعية كشفاً وتحليلاً كما هو واضح عند القاضى الجرجانى وعبد القاهر وابن الأثير .

(٢٦) الصناعتين ص ٢١٨ — ص ٢١٩ .

(٢٧) المثل السائر ٣ / ٢٨٦ .

(٢٨) السابق ٣ / ٢٨٦ .

القسم الثانى المشروع

الفصل الأول

في بناء الذاكرة الشعرية

في بناء الذاكرة الشعرية

اهتم نقدنا القديم بتكوين الذاكرة لدى كل من المنشئ والناقد فابن طباطبا يرى أن على الشاعر أن « يديم النظر في الأشعار ليلصق معانيها بفهمه ، وترسخ أصولها في قلبه ، وتصير مواد لطبعه ، ويذوب لسانه بألفاظها ، فإذا جاش فكره بالشعر ، أدى إليه نتائج ما استفاده مما نظر فيه من تلك الأشعار ... وكما اغترف من وادٍ قد مدته سيول جارية من شعاب مختلفة ، وكطيب تركب من أخلاط من الطيب كثيرة ، فيستغرب عيانه ، ويغمض مستنبطه ، ويذهب في ذلك إلى ما يحكى عن خالد بن عبد الله القسري ، فإنه قال : « حفظني ألى ألف خطبة ثم قال لي تناسها ، فتناسيتها ، فلم أرد بعد ذلك شيئاً من الكلام إلا سهل عليّ » فكان حفظه لتلك الخطب رياضة لفهمه ، وتهذياً لطبعه ، وتلقيحاً لذهنه ومادة لفصاحته ، وسبباً لبلاغته ولسنه وخطابته » (١) .

فالنص — في مفهومه العام — يطرح علاقة الإبداع بمواده الأولية ، وبتعبير نقدي يعالج إشكالية القديم والحديث . وثمة عدة حقائق :

الأولى : أن الذاكرة وعاء يملأ بقيم التراث المتعددة ، فضلاً عن التجارب والمشاهدات المتنوعة ، والعبارات والصور ، وأن قيمتها تتحدد بداية بكثرة الحفظ ، وتنوع بتنوع المحفوظ ، وحفظ الشعر والرسائل من أهم الموروثات للشاعر « حتى تنشأ في النفس ملكة ينسج على منوالها » (٢) « والتوسع في علم اللغة والبراعة في فهم الإعراب والرواية لفنون الآداب والمعرفة بأيام العرب وأنسابهم ومناقبهم ومثالبهم والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر والتصرف في معانيه في كل ما قالته العرب » (٣) من الأشياء التي اهتم بإبرازها نقادنا القدامى وذلك لأهمية وقوف الشاعر على التقاليد الأدبية التي « بغيرها لا يمكن أن يعد منهم أو يتصل بهم » (٤) .

(١) عيار الشعر ص ٢٣ — ٢٤ .

(٢) المقدمة — تحقيق على عبد الواحد والى ص ١٢٩٦ .

(٣) عيار الشعر ص ٤ .

(٤) السرقات الأدبية ص ٥٠ .

والإيمان بضرورة تثقف الشاعر بالإطلاع على آثار السلف الأدبي منها بوجه خاص كان من الطبيعي أن يجعل هذه المعاني في ذاكرة الشاعر « فيردها في شعره عن غير قصد حيناً ، أو يروقه بعضها فيصوغه صياغة جديدة » (٥) . فالذاكرة بهذا تكون مصدراً لعبقرية الشاعر المبدعة لأنها تمكنه — كما يقول ستيفن سبندر : « من أن يصل لحظة الإدراك المباشر التي تسمى « الإلهام » باللحظات الماضية التي حملت إليه انطباعات مماثلة ، وهذا الوصل للانطباعات الراهن بالانطباعات الماضية يمكن الشاعر في اللحظة من أن يخلق تأليفاً عبر الزمن ، قوامه أنغام إن هي إلا انطباعات متماثلة تلقاها الشاعر في أوقات متباعدة ووصل بينها في تشبيه يحتويها جميعاً متعاصرة » (٦) .

الحقيقة الثانية : أن تنمية وعي الشاعر بالماضي لا يغفل إدراكه للحاضر ، فمعيشة الماضي معيشة كاملة أمر مستحيل ، وليس من الخير أن يتقنع بالماضي جملة بل من الواجب « أن يكون الشاعر شديد الوعي للتيار الرئيسي الجاري دون انقطاع في موكب أبرز الشهرة الأدبية ، وعليه أن يدرك حقيقة بيّنة وهي أن الفن لا يترقى أبداً ، ولكن مادته هي التي لا تظل أبداً على حالها » (٧) ، فثمة فارق — إذن — بين أن يحفظ المتنبي شعر أي تمام حفظاً كاملاً ، ويتذكره دون غيره وبين أن يكون قد وعى تجربته وزمنه ، فتبرز ذاكرته ما يصلح أداة للتعبير عن شعرية اللحظة الحاضرة بالنسبة له ، وهذا هو ما ينطوي عليه وعي ابن رشيق القيرواني بضرورة تحليل المحفوظ « يمر الشعر بمسمى الشاعر لغيره فيدور في رأسه أو يأتي عليه الزمان الطويل فينسى أنه سمعه قديماً » (٨) .

فالإبداع ليس تذكراً ، وإنما هو حساسية خاصة للتعامل مع الذاكرة في ظل

(٥) أسس النقد عند العرب ص ٣٧٥ .

(٦) نقلاً عن العبقرية في الفن ص ٧٧ .

(٧) التراث والموهبة الفردية لإليون — الشعر بين نقاد ثلاثة ص ٧٨ .

(٨) قراضة الذهب ص ٤٢ .

مناخ إنسانى جديد ، فالواقع أن الأشياء التى يلتقطها فكر الشاعر تبقى هناك معلقة « إلى أن تلتقى معاً جميع العناصر التى يمكن أن تتفاعل وتتحد لتكون مركباً شعرياً جديداً » (٩) .

الحقيقة الثالثة : أن الحساسية الخاصة تجاه التراث لا يمتلكها إلا الشاعر الموهوب الذى يميز ذاكرته الخيال النشط وهو ما يعمل باستمرار على تحليل المواد المخزونة وتركيبها على هيئة جديدة أو بتعبير ابن خلدون : « فإن مؤلف الكلام هو كالبناء أو النساج ، والصورة الذهنية المنطبقة كالقالب الذى يبنى فيه أو المنوال الذى ينسج عليه ، فإن خرج عن القالب فى بنائه أو على المنوال فى نسجه كان فاسداً » (١٠) . فمعيشة الشاعر للماضى أو محاكاته للقالب المتقدم ، لا يعنى غير معيشة التاريخ برمته دون فصل لعناصره الفاعلة من غيرها ، وهو وإن لم يركز على نشاطه النوعى ، أعنى زمانيته ، أمت الماضى والحاضر معاً ، وباختصار فابتداء الآتى من الرصيد التاريخى للموروث هو أن يجعل القصيدة « كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التى تخرجها المعادن » (١١) .

(٩) الشعر بين نقاد ثلاثة ص ٨٢ .

(١٠) المقدمة ص ٢٤٢ .

(١١) عيار الشعر ص ٢٣ .

الفصل الثاني التعريف بين المفهوم والمصطلح

التناص بين المفهوم والمصطلح

« النص » أو « التناص » في اللغة يعنى البلوغ والاكتمال في الغاية (١) :

فـ « النص » أو « التناص » في الأصل اللاتيني للغات الأوروبية Text, Texte مشتق من Textus بمعنى النسيج Tissu المشتقة بدورها من Texere بمعنى نسج (٢). فالاكتمال والاستواء مما يتضمنه النص اللاتيني الذى يعنى صراحة « النسيج » وهو صناعة يضم فيها خيوط النسيج حتى يكتمل الشكل الذى يراى صناعه وإبداعه .

(١) قال الفيروز آبادى : « (نص) الحديث رفّعه وناقته استخرج أقصى ما عندها من السير والشيء حركه ومنه فلان يُصُفُّ أنفه غُضّاً وهو نصاص الأنف والمتاع جعل بعضه فوق بعض وفلانا استقصى مسألته عن الشيء والعروس أقعدها على المنصة بالكسر وهى ما تُرفَع عليه فانتصتُ والشيء أظهره والشّواء ينصُ نصيصاً صوّت على النار ، والقدر غلت والمنصّة بالفتح الجملة من نصّ المتاع ، والنص الإسناد إلى الرئيس الأكبر والترقيات والتعيين على شيء ما وسُيِّر نصّ ونصيص جد رفيع وإذا بلغ النساء نصّ الحقائق أو الحقائق ، فالعصبة أولى أى بلغن الغاية التى عقلن فيها أو قدرن فيها على الحقائق أو الحقائق ، فالعصبة أولى أى بلغن الغاية التى عقلن فيها أو قدرن فيها على الحقائق وهو الخصام ، أو حوق فبهن فقال كل من الأولياء أنا أحق أو استعارة حقائق الإبل أى اتبى صغرهن ونصيص القوم عددهم والنصّة العصفورة بالضم الحصلة من الشعر أو الشعر الذى يقع على وجهها من مقدّم رأسها وحية نصاص أى كثيرة الحركة ونصص غريمه وناصه استقصى عليه وناقشه وانتص انقبض وانتصب ارتفع ونصنصه حرّكه وقلقله والبعر أثبت ركبته فى الأرض وتحرك للنهوض « القاموس المحيط مادة (نصص) ٣١٩/ ٢ — ٣٢٠ وفى حديث على رضى الله عنه « إذا بلغ النساء نص الحقائق » يعنى منتهى بلوغ العقل — المختار مادة (ن ص . ص) . وفى اللسان لابن منظور « النص : رفعك الشيء نص الحديث ينصه نصاً رفعه . وكل ما قد أظهر فقد نص ، ووضع على المنصة ، أى على غاية الفضيحة والشهرة . وقال الأزهري :

« النص : أصله منتهى الأشياء ومبلغ أقصاها ومنه قيل : « نصصت الرجل إذا استقصيت مسألته عن الشيء حين تستخرج كل ما عنده وكذلك النص فى السير إمّا هو أقصى ما تقدر عليه الدابة وانتص المشي وانتصب إذا استوى واستقام » سواء كان ذلك فى العقل أو فى الأشياء ، وهذا المعنى لا يشير إلى اكتمال بناء الكلام وإن كان يتضمنه . وإذا ما قورن بالأصل اللاتينى اتضح الفارق .

(٢) مجلة الفكر العربى المعاصر ، العددان ٥٤/ ٥٥ ١٩٨٨ ص ٤٠ .

ولكن ... هل ثمة علاقة بين ما يتضمنه المصطلح اللاتيني ومادة « نسج »
في المعجم العربى ؟

فقى مادة « نسج » « نسج الثوب ينسجه وينسجه فهو نساج وصنعتة
النساجة والموضع منسج ومنسج والكلام لخصه وزوره وكثير أداة يمد عليها
الثوب لينسج ومن الفرس أسفل من حاركة وهو نسيج وحده لا نظير له في
العلم وغيره وذلك لأن الثوب إذا كان رفيعاً لم ينسج على منواله غيره وناقاة
نسوج لا يضطرب عليها الحمل أو التي تقدمه إلى كاهلها لشدة سيرها ونسج
الريح الأربع أى يتعاوره ريحان طولاً وعرضاً والنساج الزراد والكذاب والنسج
بضمين السجادات » (٣) .

فالنص العربى لمادة (ن — س — ج) يشير صراحة إلى تجويد صناعة
الكلام بشكل فريد يقال له نسيج وحده أى لا نظير له ، كما يرتبط بالتخييل
الذى هو فى بعض قطاعات النقد الإسلامية معروف بالكذب ، يقول عبد
القاهر : « وأما القسم التخيلى : فهو الذى لا يمكن أن يقال إنه صدق وإن ما
أثبتته ثابت » (٤) وفى هذا القسم يتجلى الجمال فى إبداع الشعر « فلاحتمال
والصنعة فى التصويرات التى تروق السامعين وتروهم ، والتخيلات التى تهز
المدوحين وتحركهم ، وتفعل فعلاً شبيهاً بما يقع فى نفس الناظر إلى التصاوير
التي يشكّلها الحذاق بالتخطيط والنقش ، أو بالنحت والنقر ، فكما أن تلك
تعجب وتخلب ، وتروق وتونق ، وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم
تكن قبل رؤيتها ، ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه ، ولا يخفى
شأنه » (٥) فالربط بين نسج الثوب ، ونسج النبات ، ونسج الشعر ، يركز
على روح الإبداع والتفرد التى ينتج عنها أثر جديد تتجلى فيه روعة الفن وكمال
الصناعة سواء كان ذلك ما تضمنته مادة (ن . ص . ص) ضمناً أو
(ن — س — ج) بالدلالة المباشرة ، ولقد وعى ذلك نقادنا القدامى من

(٣) القاموس المحيط (ن — س — ج) ٢٠٩/١ .

(٤) الأسرار ص ١٤٠ .

(٥) السابق ص ٢٠٦ .

خلال استخدامهم المادة (نسج) ومشتقاتها أو مرادفاتها كالتصوير والتفوييف والتطريز والتوشيع وما إلى ذلك .

قال الجاحظ : « وإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير »^(٦) فالصناعة والنسج والتصوير مسميات مادية يتضمن جميعها عملية الإبداع الكلامي باعتبارها محاكيات تنغيا كإلها في صور الشعر لما يربط بينها جميعاً من وشائج وتداخل . يقول عبد القاهر : « واعلم أن قولنا الصورة » إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذى نراه بأبصارنا ، فلما رأينا البينونة بين أحاد الأجناس تكون من جهة الصورة ، فكان بين إنسان من إنسان ، وفرس من فرس ، بخصوصية تكون في صورة هذا ولا تكون في صورة ذاك . وكذلك كان الأمر في المصنوعات فكان بين خاتم من خاتم وسوار من سوار بذلك ، ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقا عبرنا من ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا : للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك . وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئاً نحن ابتداءناه فينكره منكر ، بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء ويكفيك قول الجاحظ : « وإنما الشعر صناعة وضرب من التصوير »^(٧) .

إذن كانت مسألة قياس المعنوى على الحسى ومحاكاته أسلوباً حاذته صناعة الكلام ، والتعويل كان في ذلك على درجة الحذق في هذه الصناعة ، والجودة في التصوير ، يرى ابن طباطبا أن الشاعر الذى يتميز بهذه الخاصية : « كالنساج الحاذق الذى يفوف وشيه بأحسن التفوييف ، ويسدّيه ، وينيره ، ولا يهلل شيئاً منه فيشينه وكالتقاش الرقيق الذى يضع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه ، ويشيع كل صيغ منها حتى يتضاعف حسنه في العيان »^(٨) . وعلة الجمع بين النسج والتصوير وتأليف الشعر إنما تكمن في أن كلا منهما يولد من خلال التطور بتغير يلحق الأطوار « فكما لا تكون الفضة أو الذهب

(٦) الحيوان ١/١٣١ .

(٧) الدلائل ص ٣٦٨ ، ص ٣٦٩ .

(٨) عيار الشعر ص ١٩ .

خاتماً أو سواراً أو غيرهما من أصناف الحلى بأنفسهما ولكن بما يحدث فيهما من الصورة ، كذلك لا تكون الكلم المفردة التي هي أسماء وأفعال وحروف شعراً من غير أن يحدث فيها النظم» (٩) .

فمحدد الشعر هو صياغته وتركيبه أو نظمه وعلاقاته التي يعمل بمقتضاها « التناس » حتى يصير إلى « خطاب » أو « نص » (١٠) « يكون كالسبيكة المفرغة والوشى المنمنم والعقد المنظوم واللباس الرائق فتسابق معانيه ألفاظه . وتكون قوافيه كالقوالب لمعانيه وتكون قواعد للبناء يتركب عليها ويعلو فوقها ، فيكون ما قبلها مسوقاً إليها ولا تكون مسوقة إليه » (١١) . وعلى هذه الهيئة التي صار إليها « التناس » في النقد العربي يكون تنامي الأدوات قد بلغ غايته واتضح اتساقه في كمال العقل ولزوم العدل وإيثار الحسن و « إن أحكم المصنوعات وأتقن المركبات وأحسن المؤلفات ما كان تأليف أجزائه وهيئة تركيبه على النسبة الأفضل » (١٢) .

(٩) الدلائل ص ٣٧٣ .

(١٠) الخطاب مصطلح ألسني حديث يعنى في الفرنسية (Discours) وفي الانجليزية (Disècourse) وهو يطلق على جنس الكلام الذى يتم به التخاطب أو التعبير ، إذن يطلق « الخطاب » على بناء الكلام أو اللغة المكتمل فهو يرادف « النص » في حين أن « التناس » يرتبط بحالة مخاض النص أى تشكله وتخلقه قبل أن يصير وليداً مستوياً الحلقة . ومصطلح « التناس » أولى في الاستخدام لما نحن بصدده هاهنا من « الخطاب » و « النسيج » لسببين :
أولهما : أن « الخطاب » أو « النسيج » يعنى جميع العناصر الداخلة في شكل الإبداع ومعناه ، في حين أن « التناس » يعنى به هاهنا ، العناصر التراثية أو المعاصرة الداخلة في التجربة الإبداعية .
ثانيهما : أن إفرازات الدراسات الغربية فيما يخص « التناس » هي التى مستضىء نصوص التراث مما يوضح قراءتها في ظل رؤيا أحدث تطورها وتنميتها .
« فالتناس » لا يعمل فقط ، كأدوات صيفية مدججة في جداول معرفية فعلى غرار « بنية » (Structure) و « بناء » (Structural) و « بنوية » (Structuralisme) فإن تناس هي اليوم بمثابة أداة مفهومية بقدر ما هي علامة رواق استمولوجي يشير إلى موقف وإلى حقل مرجعي .
مارك النجيينو — مفهوم التناس في الخطاب النقدي الجديد — ضمن كتاب « أصول الخطاب النقدي الجديد » ص ١٠١ .

(١١) عيار الشعر ص ١٨ .

(١٢) رسائل إخوان الصفا — ٢١٧/١ وما بعدها .

ولقد كان مفهوم « التناص » كمسلمة يعنى « أن الكلمة لا تكون وحدها أبداً » مرتبطاً بدى سوسير ، ودخل باعتباره أداة تجريبية في أعمال باختين ، لكنه أصبح مصطلحاً واضحاً ذا شهرة معرفية لدى جوليا كرسيفا (١٣) . فباختين كان يرى أن كل ظاهرة أسلوبية « تنبثق من نص ما هي قضية وجود وحضور في كل أسلوب جديد تنشأ داخلياً كجدلية تفويضية للنص الآخر ، أو أنها معارضة أسلوبية مخيفة للأسلوب الآخر » (١٤) .

فالكلمة عندما تأتي من جهة ما وتدخل السياق تحفظ كإشارة محايدة ، إنما تحمل معها رصيدها السابق فضلاً عن مكتسباتها اللاحقة في السياق الجديد ، ولعل هذا هو ما عبر عنه « ماريو » بقوله : « إن العمل الفني لا يتخلق ابتداء من رؤية الفنان ، وإنما من أعمال أخرى ، تسمح بإدراك أفضل لظاهرة التناص التي تعتمد في الواقع على وجود نظم إشارية مستقلة ، لكنها تحمل في طياتها عمليات إعادة بناء نماذج متضمنة بشكل أو بآخر ، مهما كانت التحولات التي تجري عليها » (١٥) فالإشارات في النص دائماً تشير إلى إشارات أخرى جعلها الفنان عن طريق الذاكرة الخاصة التي تكونت لديه من نصوص الآخرين الذين احتكوا بموضوع التجربة احتكاكاً مباشراً ، وبذا يكون « التناص » كما هو عند كرسيفا . « هو ذلك التقاطع داخل التعبير مأخوذ من نصوص

(١٣) يقول « جريماس » في كتابه المشترك عن (السيميوطيقا) : « كان الباحث السيميولوجي الروسي « باختين » أول من استعمل مفهوم التناص ، فأثار اهتمام الباحثين في الغرب بحموية الإجراءات التي تقوم عليها المفارقة التي تتضمنه والتي يمكن أن تمثل تحولا منهجياً في نظرية التأثيرات ، لكن عدم الدقة في تحديد المصطلح أدى إلى تعدد المسالك في فهمه وتطبيقه .

A.J. Greimas, J. Court's : Semistica, Trad, Madrid 1982, Pag 227, 228.

نقلاً عن د . صلاح فضل — طرز التوشيح بين الانحراف والتناص — قراءة جديدة لتراثنا النقدي — طبع النادي الأدبي جده — المجلد الآخر ص ٩٣٨ .

ويذكر مارك أنجيون أن « كرسيفا » قد أبدت ولاء عظيمًا لباختين (١٩٢٨) في عدة أبحاث لها كتبت بين ١٩٦٦ — ١٩٦٧ ، وصدرت في مجلتي (تيل كيل) و (كريتك) وأعيد نشرها في كتابها (سيميوتيك) و (نص الرواية) . راجع : أصول الخطاب النقدي ص ١٠٣ .

(١٤) نقلاً عن الخطيئة والتكفير ص ٣٢٢ وهو منقول عن :

Todorov, Introduction Poetics, 24.

(١٥) طرز التوشيح — كتاب النادي الأدبي بجده ص ٩٣٨ .

أخرى» (١٦) وكل نص — طبقاً لهذا التصور — سيكون ذاتاً موحدة مستقلة ، لكنه قائم على سلسلة من العلاقات بالنصوص الأخرى سواء تم ذلك بالحوار ، أو بالتعدد ، أو بالتداخل أو الامتصاص .

ومفهوم « التناص » ليس استاتيكيًا ، إنما يتنوع بتنوع المداخل ، فالبعض يتعامل معه « في إطار الشعرية التكوينية » وعند البعض الآخر « ضمن جماليات التلقى » كما يتجه المفهوم للاقتران « بمفهوم الحقل » بوصفه معارضة سجالية « لمفهوم البنية » التي تعترض على أفكار الإدماج والاقتران والجدولة . غير أن هذه الاختلافات لا تحرمه من الوظيفة النقدية المتأسكة (١٧) . فهو أداة صيغية مخصصة إذا ما استثمر توظيفها لإنجاز الجديد من القديم وبيان دور المصادر والتأثيرات الأدبية وغير الأدبية .

لذا فإن المفهوم الذى يتناسب — مع بعض التعديل والتطوير — وموضوعنا ينصب على أن التناص يحرز دوراً على صعيد الدلالة الشعرية وهو ما يجسده قول جوليا كريستيفا : « إن الدلالة الشعرية تميل إلى معاني القول المختلفة ومن حسن الحظ أنا يمكن أن نقرأ أقوالاً متعددة في نفس الخطاب الشعرى وبهذا يتخلق حول الدلالة الشعرية فضاء نصي متعدد الأبعاد ، يمكن لعناصره أن تتطابق مع النص الشعرى المتعين (التناص) وبهذا المنظور يتضح أن الدلالة الشعرية لا يمكن أن تعتبر رهينة شفرة وحيدة ، بل تتقاطع فيها عدة شفرات لا تقل عن اثنتين ، وكل منها ينفي الآخر — ويمكننا أن نتصور على أساس مصطلح « دى سوسير » فى الاستبدال خاصية جوهرية فى توظيف اللغة الشعرية التى نفسها من ناحية أخرى كمجال لمعنى مركزى ... فإننتاج النص الشعرى يتم خلال حركة مركبة من إثبات ونفى نصوص أخرى » (١٨) .

(١٦) أصول الخطاب النقدى ص ١٠٣ .

(١٧) يتجه مفهوم التناص للاقتران بمفهوم الحقل Champ بالمعنى الذى نجده عند بورديو ومدرسته أى بوصفه معارضة سجالية لمفهوم البنية حيث تعترض على أفكار الإدماج والاقتران والجدولة ووقائع الانقطاع والهامش والتناقض والتمايز — السابق ص ١٣ .

(١٨) Kristera, Julia, Semiotica, Tred. Madrid 1981, Pag 66.

د . صلاح فضل — طرز التوشيح — قراءة جديدة لتراثنا النقدى ص ٩٣٩ .

فنص جوليا ينطلق من مصادرة أساسية ترى أن كل نص هو عبارة عن مجموعة من العناصر المتداخلة في الأساس فضلاً عن الواقع الذي كان بالنسبة له مثيراً مبدئياً . وأن العناصر جميعها ، الموروث منها والحديث يخضع لقوانين التماثل والتفاعل والتضاد « بمعنى أن جدلية التفاعل بين القصيدة والميراث الشعري الذي يمتد من أقدم نص في اللغة التي تنتمي إليها حتى أحدث نص فيها ، هي الجدلية الأساسية في العمل الشعري وهي التي تعطيه خصوصية وتبلور هويته المتمايزة . وإن تعامل النص الأدبي مع بقية المجالات المعرفية الأخرى ما يلبث بسبب الطبيعة اللغوية للنص الأدبي — أن يمر عبر المرشح التناسلي حتى يمكنه التحول إلى عنصر فاعل ومشارك في النص الشعري » (١٩) .

وبعد :

فأرجو أن يكون مفهوم المصطلح « التناسل » قد وضح في عرضنا لموقعه في المتاحة لنا من الفكر الألسني الحديث . ولكن هل الحداثة في التصور واستخدام التقنية يعدان عيباً منهجياً بصدد تناول النتاج الفكري القديم ؟

قد يكون الإيجاب هو الطرح الأسهل إذا ما تصورنا المفهوم الألسني الحديث من قبيل « الإسقاط » ، ولكنه مع الصبر في فك التسليم الأبدى بالمسلمات في إعادة قراءة نصوص التراث يتضح أن فكرنا النقدي والبلاغي القديم قد وعى — في جانب منه — وجود تلك الظاهرة الابداعية وأدرك خاصياتها الأساسية ، وإن تعجل في الحكم على طبيعتها من خلال المنظور الديني والسياسي .

ذكر أبو هلال أنه « ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدمهم ، والصب على قوالب من سبقهم » (٢٠) ويرى ابن رشيق أن

(١٩) الشعر والتحدى — إشكالية المنهج — الفكر العربي المعاصر ، العدد ٣٨ ، ١٩٨٦ ص ٧٧ .

(٢٠) الصناعتين ص ٢١٧

تداخل البنية الشعرية مطّرد جداً « ولا يقدر أحد من الشعراء أن يدعى السلامة منه » (٢١). وهو باب — كما ذكر الآمدي « ما تعرّى منه متقدم ولا متأخر » (٢٢) وهو ما عبر عنه الحريري بلغته الأدبية « واستراق الشعراء عند الشعراء أقطع من سرقة البيضاء والصفراء ، وغيرتهم على بنات الأفكار على البنات الأبقار » (٢٣) ولهذا تسنى للقياض الجرجاني أن يحكم على هذا النوع من الأخذ زمانياً وخلقياً « السرقه ذاء قديم جوعيت عتيق » (٢٤).

فاعتراهم بوجود الظاهرة يئن ، أما حكمهم عليها فهو مندرج ضمن سائر منظومة الفكر الإسلامي الغالب. وإن كنا نلمح تحوراً نسبياً في الاقتراب من فهم الظاهرة في إطارها الإبداعى عند الجاحظ يقول : « لا يعلم في الأرض شاعر تقدم في تشبيه مصيب تام ، وفي معنى غريب عجيب ، أو في معنى شريف كريم ، أو في بديع مخترع إلا لا توكل من جاء من الشعراء من بعده أو معه إن هو لم يعد على لفظه فيشرق بعضه أو يدعيه بأسره ، فإنه لا يدع أن يستعين بالمعنى ويجعل نفسه شريكاً فيه ، كالمعنى الذى تنازعه الشعراء فتختلف ألفاظهم وأعارض أشعارهم ولا يكون أحد منهم أحق بذلك المعنى من صاحبه ، أو لعله أن يجحد أنه سمع بذلك المعنى قط ، وقال : إنه خطر على بالى من غير سماع كما خطر على بال الأول » (٢٥) فالصورة الذهنية — كما يطرح نص الجاحظ — أراضيتها الصورة الذهنية السابقة ، والحك في الحكم على اقتراحهما يرجع إلى محور الزمن الذى يعمل على التكثيف والتنظيم والترك والأخذ . وأيا كانت طريقة التكيف فإن ابتعاد الصورة المولودة عن الصورة الأم في عناصر الشبه لا ينفى ارتداد الجديد في التماس أصل النسبة إلى الماضى

(٢١) الممددة ٢ / ٢١٥

(٢٢) الموازنة ١ / ٢٧٣

(٢٣) السرققات الأدبية ص ٢١٤

(٢٤) الوساطة ص ٢١٤

(٢٥) الحيوان ٢ / ٣١١

الأکید . ولعل ما فى نص ابن رشيق التالى يقرب هذا المفهوم التراثى فى عملية توالد الصور وتناسلها يقول : « ولما كثر هذه الكثرة وتصرف الناس فيه هذا التصرف لم يسم آخذة سارقاً ، لأن المعنى يكون قليلاً فينحصر ويدعى صاحبه مبتدعاً ، فإذا شاع وتداولته الألسن بعضها من بعض تساوى فيه الشعراء إلا المجيد ، فإنه له فضله ، أو المقصر ، فإن عليك درك تقصيره ، إلا أن يزيد فيه شاعر زيادة بارعة مستحسنة يستوجه بها ويستحقه على مبتدعه ومخترعه » (٢٦) ، ولهذا جعلوا السرقة فى البديع الذى ليس للناس فيه اشتراك لاتصاف البديع بالندرة والخروج عن العادة ولهذا الأمر قرن عبدالعزيز الجرجاني بين الطبع والرواية والذكاء لكى تتكون الملكة التأليفية تكونا فرديا « فمن اجتمعت له هذه الخصال ، فهو المحسن المبرز وبقدر نصيبه منها تكون مزينة من الإحسان » (٢٧) .

وربما نال مصطلح « السرقة » ومرادفاته الوجهة الشائعة لدى نقادنا وبلاغيينا لأن « أكثر الشعراء ليس يديرون كيف يجب أن يوضع الشعر ، ويبدأ النسيج » (٢٨) . وهنا تبرز القيمة التى طرحها بشر بن المعتمر فى ضرورة اقتناص الوقت المناسب لعملية التأليف ، وفكرة ابن طباطبا المبكرة عن ضرورة تمخيض المعنى والتريث فى صياغة التجربة حتى يكتمل التأمل لدى الشاعر . فحق الشاعر — كما يقول صاحب بن عباد — : « أن يتأمل الغرض الذى قصده ، والمعنى الذى اعتمده ، وينظر فى أى الأوزان يكون أحسن استمراراً ، ومع أى القوافى يحصل أحمد اطراداً ، فيركب مركباً لا يخشى انقطاعه به والتهائه (الاختلاط) عليه » (٢٩) . وبهذا يكون الصائغ قد أبرز ما صاغه « فى غير الهيئة التى عهد عليها » (٣٠) . وهذا التصور لا يتم إلا من خلال الإدراك المتقدم لفهم الأسس التى تقوم عليها عملية التناص ، فى مقاربتهم لمفهوم « الخيال

(٢٦) قراضة الذهب ص ١٤ .

(٢٧) الوساطة ص ١٥ .

(٢٨) الكشف عن مساوئ المتنبي ص ٢٤٩ من الإبانة .

(٢٩) السابق ص ٢٤٩ .

(٣٠) عيار الشعر ص ٩٣ .

الثانوى « لدى كولردج ، من خلال طرحهم لمجموعة من التصورات منها :

١ — خفة الحيلة فى الأخذ .

٢ — التلبس بالمعاني المستعارة .

٣ — الاستفادة بشتى ضروب المعرفة ومنها المنشور عن طريق حلّه وإعادة تركيبه ليكون عنصراً فعّالاً ضمن سائر عناصر الأداء (النسيج) .

فـ « النص » أو « النسيج » أو « الصورة » فى التصور العربى القديم هو بؤرة عميقة تتجمع فيها عناصر التاريخ الماضى تم ذلك بوعى من الشاعر أو بدونه . غير أن طريقة تكثيف هذا الماضى واحتوائه هى التى أهتم السلف درءاً للكسل فى التأليف وحكماً على التسبب الأخلاقى . لكنهم لم يغفلوا ضرورة الإبداع ولهذا كثر حديث البلاغيين عما يسمى « بسلامة الابتداع من الاتباع » و « حسن الاتباع » . كما كانت كثرة المصطلحات التى تعالج عملية « التناص » تنطوى على وعى بما يتطلبه « الإبداع » من الشاعر تنزيهاً له عن الوقوع فى التكرار الذى يعلن عن موت الحاضر كلية فى إعادة الماضى بكليته ، واهتموا أيضاً « بالتوليد » الذى يجمع بين الماضى والحاضر فى رؤية خاصة .

ومن ثم تصبح الإجابة عن السؤال السالف بالنفى مسوغاً منهجياً لتبنى مصطلح « التناص » بمفهومه الحديث أداة نقدية صالحة لإعادة قراءة ظاهرة السرقات الشعرية فى تراثنا العربى .

الفصل الثالث

فلسفة التناص

بين الأثر والنص

فلسفة التماثل بين الأثر والنص

يقول الشهريستاني : « ان الذى حصل من الخيال غير ، والذى حصل فى النفس غير ، وأن الذى حصل فى العقل غير . ومن أمكنه التمييز بين هذه الاعتبارات سهل عليه تقدير النطق النفساني ، والقول بأن ذلك المعنى جنس ونوع من المعاني له حقيقة لا تختلف . والذى فى الخيال واللسان ليس جنساً ونوعاً حقيقياً ثابتاً بل يختلف ذلك بحسب الاصطلاح والمواضع ، وعلى إمكان التعبير من حال إلى حال ومن شخص إلى شخص ومكان إلى مكان . وذلك ليس كلاماً حقيقياً ولا نوعاً متنوعاً ، ويتبعه الذى فى الخيال من الصور والأشكال عن الحروف والكلمات التى فى السمع وعن المبصرات والمدرجات التى فى البصر ، لكن المعاني التى فى النفس حقائق موجودة تتردد فيها النفس بنطقها الذاتى وتمييزها العقلى » (١) .

هذا النص يفرق بين ثلاث حالات ، أو ثلاث مراحل يمر بها المعنى النفساني حتى يكتمل نطقاً ذا بعد ذاتى يختلف من « حال إلى حال » ومن « شخص إلى شخص » ومن « مكان إلى مكان » . فوجود الحقائق إحدى هذه الحالات التى « تتردد فيها النفس بنطقها الذاتى » وإدراك هذا الوجود هو خاصة العقل وتمييزه وهو حالة أخرى ، ويتبع ذلك ما يتكون من صور وكلمات وخبرات يلتقطها الخيال وتلك حالة ثالثة .

والفارق بين المعنى الوجودى وإدراكه بالعقل الفردى وتشكله ملفوظاً مخيلاً هو سمة النشاط الذى تتميز به الذات المبدعة وهى بصدد إنشاء « النص الأدبى » الذى يركز على الأضلاع الثلاثة الماضية .

فالضلع الأول : هو الأنا بما تنطوى عليه من رغبات وأوهام وحيازة فكرية وثقافية ، وينعكس الازدواج بين لغة « الأنا » و « الغير » على النص الذى

(١) نهاية الإقدام فى علم الكلام ص ٣٣٦ .

يظل مشدوداً إلى النواميس والتعبيرات المسكوكة ، قدر جنوحه إلى الانعتاق من أسر الغير للتعبير عن الذاتية .

أما الضلع الثاني : فهو انتماء المبدع إلى المجموعة إذ في النسيج النصي خيوط تشدنا إلى خلفية الذات ولا يمكن تفسيرها بالذات أو « الأنا » أو الاختصار على وصف قوانين اللعبة الفنية ، فإذا المجتمع بمختلف رموزه ومؤسساته قابع في النص .

أما الضلع الثالث : فهو الوجود الذي يتحول بيد المبدع من سكون إلى حركة عبر الكلام ، ليصبح النص وجوداً ناطقاً بما فيه من تجسيم حضوره في اللغة وبها ، أى يصبح يوماً خفصه أو بؤرة عميقة تعود إليها جميع الحقائق المشكلة له (٢) .

فالنص بعد تشكله يمتلك حرية هائلة في كل من الدال والمدلول . وإذا كان شاخصاً في الوجود ، فإن المدلول الشعري لا يتجلى حقيقة إلا في ضوء الغياب .

فالنص — كما تصرّح جوليا كرسيفا في حديث لها « يؤكد على قيمته في كثافته وليس في الوظيفة التي يؤديها إلى ... إنما النص بكثافته وتفاوت علاماته والنوانيس المرنة الصارمة التي تتحكم بنسيجها الداخلي وما يعتلج فيه من شرايين وأنسجة ومستويات » (٣) . والنص — على هذه الشاكلة — تحدّ للزمن مع حالة « ما قبل النص » حيث يشخص الأثر سواء كان موضوعات أدبية أو عالماً خارج الأدب ، فجميعها أنسقة تنطوي على قيم ووجهات نظر في الكون والحياة « هذه المعايير هي تصورات عن الواقع ، تعين الكائنات الإنسانية على تعقل هيولى تجربتها . ويختار النص « مخزوناً » من هذه المعايير معلقاً الحكم بسلامتها داخل عالمه الأدبي » (٤) .

(٢) وجود النص الأدبي « نص الوجود » مجلة الفكر العربي العددان ٥٤ ، ٥٥ ، ١٩٨٨ ص ٢٦ وما بعدها .

(٣) النقد البنيوي الحديث ص ٣٤٨ .

(٤) النظرية الأدبية المعاصرة ص ١٨٩ — ١٩٠ .

إذن ثمة فرق بين « الأثر » باعتباره يشغل حيزاً في المكان والزمان و « النص » باعتباره وجوداً رمزياً متشكلاً في لغة يحمل رؤيا المبدع وواقعه النفسى أو بتعبير بارت « الأثر تتناوله اليد ، أما النص فتتناوله اللغة ، فلا وجود إلا في خطاب أو لنقل إنه نص بما هو يعرف ذلك) . ليس النص تجزئة للأثر ، بل إن الأثر هو الذيل الوهمى للنص ، أو بعبارة أخرى : إن النص لا يعرف نفسه إلا داخل عمل وانتاج » (٥) .

وإذا كان النص يتحدد ذاتياً مع الدليل Signs فإن الأثر « ينحصر في مدلول — يمكن أن ننسب لهذا المدلول نوعين من الدلالة : فإما أن نعتبره ظاهراً وحينئذ يكون الأثر موضوعاً لعلم يهتم بالمعنى الحرفى أى لفقه اللغة أو نعتبره مضمراً خفياً وحينئذ ينبغى التنقيب عنه ويصبح الأثر موضوع تأويل . ومجمل القول فإن الأثر يعمل كدليل عام ، ومن الطبيعى أن يمثل صنفاً من أصناف المؤسسات داخل حضارة الدليل والعلامة . أما النص فإنه يكرس على العكس من ذلك التراجع اللانهائى للمدلول . النص تعددى ، مجاله هو مجال الدال ، ولا ينبغى تصور الدال على أنه « الجزء الأول من المعنى » وحامله المادى وإنما هو الذى يأتى بعد حين » (٦) . فالنص لا يولد من عدم ، كما أنه ليس صورة تكرارية لصورة سابقة « إنما هو خبرة النوع الإنسانى المرتبطة بشروطها التاريخية » (٧) . فالتغير والتطور سمتان ملازمتان لتعاقب الفكر الإنسانى ، والتراث بعد هام فى مكونات هذا الفكر ، لكن التعامل مع هذا التراث يستلزم وعياً حقيقياً به من خلال الاتصال بما يشكل وعاء مستوعباً للهموم المعاصرة للمبدع من ناحية والانفصال عنه لمعايشة الواقع الفعلى من ناحية أخرى « فالوعى بالتراث دوعى وعى بالدور التاريخى من شأنه أن ينتهى بهذا التراث إلى الجمود حيث تغيب كل الفعاليات اللازمة لاستمرار حيويته

(٥) رولان بارت

"Del, oeuvre + exte" in - A. Barthes.

Le bruissement de la langue paris, Senil 1984.

الفكر العربى المعاصر عدد ٣٨ ص ١١٣ .

(٦) السابق ص ١١٤ .

(٧) قراءة التراث النقدى — ضمن أبحاث قراءة جديدة لثراثا النقدى ص ١١٨ .

والوعى بالدور التاريخى دون وعى بالتراث يمثل قطعة ابستمولوجية ضد تاريخية الإنسان النفسية والعقلية» (٨) .

ولهذا اهتمت جمالية الاستقبال فى الألسنية الحديثة (٩) بدور القارئ النشط الذى يحيا فى جدل فعال مع التراث لتبادل التجارب من خلال عملية الأسئلة والأجوبة لتتسم « ما لم يقولوا فيه قولاً تاماً ، على مجرى عادة اللسان وسنة الزمان » (١٠) . بهذا يتحول المبدع الثانى منتجاً ثانياً للنص الأول وبإعادة إنتاجه يصبح نصاً جديداً لا ينتمى إلى الشفرة الأولى إلا باعتبارها المادة الأولية الناجزة . وهكذا تم تجارب النوع الإنسانى وتكتمل من خلال ما يسمى « بالتناص » .

(٨) توظيف التراث فى المسرح — فصول — المجلد الأول — العدد الأول ١٩٨٠ ص ١٦٧ .

(٩) تنقسم جمالية الاستقبال مع نظريات البنيوية — المركزية ، التى طورها النقد الأدبى الفرنسى لما بعد ١٩٦٨ ، مفهوم العمل المفتوح "Opereaperta" بتعبير أميروتو أيكو Umberto Eco ، ورفض مركزية اللوغوس وإعادة — إدماج الفاعل — وإعادة تقييم النص الأدبى ، عبر وظيفة التحول الاجتماعى . إلا أن النظريات الأدبية الألمانية تتميز عن النظريات الفرنسية للكتابة ، التى يظهر توليدها لمكونات المعنى من الناحية المتأملة والتى هى الكتابة بالنسبة لها ، بينما يفسر الألمان المكونات المستمرة للمعنى عبر التبادل (أو التفاعل) بين نشاطى الإنتاج والاستقبال الأدبى . فالخطوة المنهجية الأولى ، التى تقود التمييز الفرنسى بنوره من العمل إلى النص ، لا تتبع بخطوة ثانية تقودنا من الفاعل الذى يكتب إلى الفاعل الذى يقرأ ويحكم ، بمجرد ما يتعلق الأمر بفهم الأدب كقضية تواصلية وإبداعية للمقاييس الاجتماعية ؟ فعل التواصل الأدبى أن يدرك كحقل متداخل ، إذ لا يتوصل إلى وظيفته الاجتماعية ما دمنا نتجاهل العلاقة الحوارية بين النص ومستقبلية ، والمستقبلين فيما بينهم وما دمنا نختزل التجربة الجمالية المتداخلة لـ « لذة النص » المونولوجية التى يمجدها القارئ بتعبير بارت فى « جنة كلمات غارقة فى العزلة » .

جمالية الاتصال والتلقى الأدبى — مجلة الفكر العربى المعاصر عدد ٣٨ ص ١٠٩ .

ويرى بارت نفسه : أن النص يحيل إلى اللغة وهو مثلها يخضع لبنية ، لكنها بنية لا مركز لها ولا تعرف الانغلاق .

راجع : من النص إلى الأثر الأدبى — الفكر العربى المعاصر ، العدد ٣٨ ص ١١٤ .

(١٠) رسائل الكندى — تحقيق أبو ريده ١٠٣/١ وقراءة جديدة لتراثا النقدى — مقال د . جابر عصفور ص ١١٨ .

الفصل الرابع التصاص بين السطحية والعمق

التناسق بين السطحية والعمق

قال القاضي الجرجاني : « الشاعر يستعين بخاطر الآخر ، ويستمد من قريحته ، ويعتمد على معناه ولفظه ، وكان أكثره ظاهراً كالتوارد ... وإن تجاوز ذلك قليلاً في الغموض لم يكن فيه اختلاف الألفاظ . ثم تسبب المحدثون إلى إخفائه بالنقل والقلب وتغيير المنهاج والترتيب ، وتكلفوا جبر ما فيه من النقيصة بالزيادة والتأكيد والتعريض في حال والتصريح في أخرى ، والاحتجاج والتعليل ، فصار أحدهم إذا أخذ معنى أضاف إليه من هذه الأمور ما لا يقصر معه عن اختراعه وإبداع مثله » (١) .

فالنص السابق يطرح — فيما نحن بصدده — مفهومين لطبيعة « التناسق » أحدهما « ظاهر » وثنائهما « غير ظاهر » .

١ — و « الظاهر » أو « السطحي » فاضح أو بتعبير ابن رشيق « لا يخفى على الجاهل المغفل » (٢) . لأنه اقتفاء للأثر واستعانة مباشرة للبناء دون توظيف بين للمتبّع ، واتكال الشاعر في هذه الحالة على السرقة « بلادة وعجز » (٣) . لأنه ناهب كلام غيره جهاراً وساطاً عليه اقتساراً وهذا النوع من السرقة ليس داخلاً في التناسق الفني لانتفاء سمة الإبداع عنه .

وذكر نص القاضي الجرجاني ، أن أكثر هذا النوع افتضاحاً هو « التوارد » أو ما يطلق عليه البعض « موقع الحافر على الحافر » أو « عقول الرجال تتوافى على ألسنتها » ويذكر أبو هلال أنه « إذا كان القوم في قبيلة واحدة وفي أرض واحدة فإن خواطرهم تقع متقاربة كما أن أخلاقهم وشمائلهم تكون متضاربة » (٤) ، كما يرى الأمدى أنه « غير منكر لشاعرين متناسبين من أهل بلدين متقاربين أن يتفقا في كثير من المعاني » (٥) .

(١) الوساطة ص ٢١٤ .

(٢) العمدة ٢ / ٢٨٠ .

(٣) السابق ٢ / ٢١٦ .

(٤) الصناعتين ص ٢٣٠ .

(٥) الموازنة : ص ٤٧ .

وعلى غير عامل البيئة يقول ابن رشيق حدوثه في اقتفاء المحتذى (بكسر الذال) أثر المحتذى (بفتح الذال) في الوزن والقافية و « الصانع إذا صنع شعراً ما وقافية ما ، وكان لمن قبله من الشعراء شعر في ذلك الوزن وذى الروى وأراد المتأخر معنى به فأخذ في نظمه ، أن الوزن يحضره والقافية تضطره وسياق الألفاظ يحدوه حتى يورده نفس الكلام الأول ومعناه حتى كأنه سمعه وقصد سرقة وإن لم يكن سمعه قط » (٦) .

فالاستدعاء الحسى من وجهة نظر ابن رشيق عامل مهم في حدوث التوارد ، وإذا حدث هذا فعلا فإن الشاعر الموهوب هو الذى يستطيع تجاوزه وتخطيه ، لأن النية والحوار من العوامل الفارقة بين النصوص السابقة والنصوص اللاحقة فضلا عن قدرة الشاعر المتأخر على هضم ما حفظ وتصريفه في مجاربه الخاصة. وهذه جميعا لو توفرت لمنعت وقوع الحافر على الحافر حتى ولو تمت المعارضة بوزن واحد وقافية واحدة (٧) . ولهذا لا ينبغي كما يقول القرويني « لأحد بت الحكم على شاعر بالسرقة لم يعلم الحال ، وإلا فالذى ينبغي أن يقال : قال فلان كذا ، وقد سبقه إليه فلان كذا ، فيغتنم به فضيلة الصدق ، ويسلم من دعوى العلم بالغيب ، ونسبة النقص إلى الغير » (٨) .

فلا يوجد في الواقع الفعل توافق تام في الصور التى تتكرر في تأليف الكلام كما أنه لا توجد حقائق مطلقة بالنسبة إلى النص الإبداعى وإن كانت « توجد مجموعة من الخطط لها وظيفة تحفيز القارئ ليحدد لنفسه « الحقائق » ... وتؤدى هذه الخطط إلى ظهور أوجه من « الصدق » الخفى غير اللفظى ، وينبغى لهذه الأوجه أن يركبها القارئ الذى يعيد إعادة مستمرة تنظيم البؤرة وبذلك يخلق فكريا حالة إجمالية » (٩) فالخطط باعتبارها شكلا أجوف قد تكون موضوع التوارد لكن إتراعها بالمعرفة هو محك تفرد المبدعين .

(٦) قراضة الذهب ص ٤٣ .

(٧) راجع في هذا : السنية عند كل من البحتري وشوق على سبيل المثال .

وراجع : لزكى مبارك — الموازنة بين الشعراء بصدد هذه الفكرة .

(٨) الإيضاح ص ٤١٥ — ص ٤١٦ .

(٩) المعنى الأدبى ص ٤٤ .

فبين الفرزدق وجريير أبيات مضطربة النسبة والراجح من وجهة نظري —
أن الرواة هم سبب هذا الاختلاط لكثرة محفوظهم وتداخله في شعر النقائض
من هذه الأبيات قول الفرزدق :

أُتعدّل أحساباً لئلا حمائها بأحسابنا إلى الله راجع
وهو أيضاً لجريير :

أُتعدّل أحساباً كراماً حمائها بأحسابكم إلى الله راجع (١٠)
ومنه ما تساوى فيه لفظاً بلفظ ، كقول الفرزدق أيضاً :

وغرّ قد نسقت مشمرات طوالع لا تطيق لها جواباً
بكل ثنية وبكل ثغر ... غرائهن تنتسب انتساباً
بلغن الشمس حين تكون شرقاً ومسقط رأسها من حيث غايا (١١)
وبذلك قال جريير من غير أن يزيد (١٢) .

ويذكر ابن قتيبة عن أبي عبيدة أن الفرزدق قال لرجل كان بالمربد قادماً من
الجمامة موطن جريير :

من أين وجهك : قال : من الجمامة قال : فهل علقت من جريير شيئاً ؟
فأنشده :

هاج الهوى بفؤادك المهتاج

فقال الفرزدق : فانظر بتوضيح باكر الأحداج

فقال الفرزدق : ونوى تقاذف غير ذات خلاج

فقَالَ : لَيْتَ الْغَرَابَ غَدَاةً يَنْعَبُ دَائِماً

(١٠) المثل السائر ٣/ ٢٧٣ . وديوان الفرزدق ٢/ ٥١٩ وروايته (... لئلا أذفة ...) وديوان جريير
٣٧١ .

(١١) ديوانه ١٢٣/١ من هجائه لجريير . والبيت الأول يروى (... مشهرات ...) وفيه
(غوارين) وفي الأصل (وسقت) .

(١٢) المثل السائر ٣/ ٢٧٤ .

فقال الفرزدق : كان الغراب مقطع الأوداج

ومازال الرجل ينشده صدرأ من قول جرير وينشده الفرزدق عجزأ حتى ظن الرجل أن الفرزدق قالها ، وأن جريراً سرقها^(١٣) . و « هب أن الخواطر تتفق في استخراج المعاني الظاهرة المتداولة فكيف تتفق الألسنة أيضاً في صوغها الألفاظ »؟^(١٤) ولعل في تساؤل ابن الأثير ردأ ضمناً على الذين اعتقدوا أن الفرزدق وجرير كانا ينطقان في بعض الأحوال عن ضمير واحد .

و « الغصب » مظهر آخر « للتناص المباشر » ، يحكى أن المرزبانى في « الموشح » قال ان « قِرَاد بن حنش المرى من شعراء غطفان وكان قليل الشعر جيدة ، كانت شعراء غطفان تغير على شعره فتأخذه وتدعيه منهم زهير بن أبى سلمى ادعى هذه الأبيات :

إن الرزيفة لا رزيفة مثلها	ما تبتغى غطفان يوم أضلت
إن الركاب لتبتغى ذا مرة	بجنوب نخل إذا الشهور أحلت
ولنعم حشو الدرع أنت لنا إذا	نهلت من العلق الرماح وعلت
يبغون خير الناس عند كريمة	عظمت مصيبتهم هناك وجلت

وهى لقراد بن حنش^(١٥) ويقول ابن سلام : « ... دخل النابغة على الحسن بن على . فقال الحسن : أنشدنا بعض شعرك فأنشده :

الحمد لله لا شريك له من لم يقلها فنفسه ظلما

فقال : يا أبا ليلى ماكننا نروى هذه الأبيات إلا لأمية بن أبى الصلت ؟ فقال : يابن بنت رسول الله ، والله إني لأول الناس قالها ، وإن السروق من سرق أمية شعره^(١٦) .

(١٣) الشعر والشعراء ص ٢٨٨ ومشكلة السرقات ص ٣٩ .

(١٤) المثل السائر ٣/ ٢٧٥ . ولمعرفة أسباب أخرى راجع : مشكلة السرقات ص ٤٠ .

(١٥) الموشح ص ٤٧ (طبعة القاهرة ١٣٤٣ هـ) .

(١٦) طبقات الشعراء — طبعة ليدن ١٩١٦ م — ١٤٧/ ١ — ١٤٨/ ١ .

ويبدو — فيما تذكر المصادر — أن الفرزدق كان يمارس هذا السرقة كثيراً ، فقد استمع إلى ابن ميادة وهو ينشد في السوق إحدى قصائده التي ورد فيها :

لو أن جميع الناس كانوا بتلعة وجئت بجدي ظالم وابن ظالم
لظلت رقاب الناس خاضعة لنا سجوداً على أقدامنا بالجمام

وعندئذ قاطعه الفرزدق قائلاً : « أنت يا ابن أبرد صاحب هذه الصفة : كذبت والله كذب من سمع ذلك منك فلم يكذبك ، فأقبل عليه فقال : فمه يا أبا فراس . فقال : أنا والله أولى بهما منك . ثم أقبل على روايته فقال : اضممهما إليك .

لو أن جميع الناس كانوا بتلعة وحلت بجدي دارم وابن دارم
لظلت رقاب الناس خاضعة لنا سجوداً على أقدامنا بالجمام

قال : فأطرق ابن ميادة ، فما أجابه بحرف ومضى الفرزدق فانتحلها « (١٧) . وهكذا كان الفرزدق — كما قال أحمد بن أبي طاهر على لسان المرزباني « يصلت على الشعراء ، ينتحل أشعارهم ثم يهجو من ذكر أن شيئاً انتحله أو ادعاه لغيره ، وكان يقول : ضوال الشعر أحب إلى من ضوال الإبل ، وخير السرقة ما لم تقطع فيها اليد » (١٨) . صحيح إن كل شاعر ناهب ، ولا إبداع إلا من إبداع سابق ، ولكن هلاً أدرك المغتصبون لإبداعات غيرهم كما هي عنوة وجهاراً أن الإبداع السابق بالنسبة للإبداع اللاحق كالأكسجين الذي يشم ولا يرى ، ولا يمكن الاستغناء عنه بحال ، ولهذا كان نص القاضي الجرجاني واعياً ثمط آخر من التناص يتسم بالخفاء والعمق .

(١٧) الأغاني — طبعة القاهرة ١٢٨٥ هـ — ٦/ ٢٦٧ ، وراجع : الموشح ص ١٠٨ — ومفهوم الشعر عند العرب ١٤١ ، ص ١٤٢ .

(١٨) الموشح ص ١٠٦ .

٢ — التناص الخفى (العميق) : وهو ما يتم إنتاجه بفعل مجموعة من القوانين التحويلية التى عبر عنها نقادنا القدامى بمصطلحات مثل : النقل ، القلب ، الزيادة ، تغيير المنهاج والترتيب ، والتعريض والاحتجاج ... الخ . والتناص إذا كان على درجة كبيرة من الخفاء لا يسهل الوقوف عليه إلا لمن أكثر من حفظ الأشعار وكان لديه علم بتصريف مجاريها « ولست تعد من جهابذة الكلام ، ولا من نقاد الشعر حتى تميز بين أصنافه وأقسامه وتحيط علماً برتبته ومنازله » (١٩) . فالمهارة فى اكتشاف الصدام بين سياقين أو بنيتين إحداهما غائبة والأخرى حاضرة فى تجليها ضمن شبكة جديدة من العلاقات هى فهم متقدم لطبيعة ما تنطوى عليه النصوص الإبداعية من نصوص سابقة ، والحق أن « ازدواج البؤرة هو الذى لا يجعل التناص مجرد لون من توصيف العلاقة المحددة التى يعقدها نص ما بالنصوص السابقة ، ولكنه يتجاوز ذلك إلى تحديد إسهامه فى البناء الاستطردى والمنطقى لثقافة ما ، وإلى استقصاء علاقاته بمجموعة الشفرات والمواضعات التى تبلور علاقته بهذه الثقافة » (٢٠) .

فتقصى المصادر والكشف عن التحولات التى طرأت عليها كانت من الآليات التراثية الفعالية ، وليت هذه المقاربة كانت قد تعدت ذلك الإطار إلى الكشف عن طرائق تجلى النصوص الغائبة من خلال تشيؤها فى النصوص اللاحقة ، فاندثار الجذور المكونة للنصوص اللاحقة أو نسيانها لا يعنى الولادة غير الشرعية لنص ما وإن كان بالفعل يعنى قدرة النصوص اللاحقة على امتصاصها لتلك المواد الأولية من خلال التمثيل الصحيح لاستنطاقها . فعلى الشاعر كما يقول باختين : « أن يمتلك امتلاكاً تاماً وشخصياً لغته ، وأن يبل مسئوليته الكاملة عن جميع مظاهرها ، وإن يخضع تلك المظاهر اللغوية لمقاصده الخاصة ، لا لشيء آخر غيرها ، يتحتم على كل كلمة أن تعبر تلقائياً ومباشرة عن قصد الشاعر ولا يجب أن تكون هناك مسافة بينه وبين كلماته . إن عليه

(١٩) الوساطة — طبعة عيسى البابى الحلبي ص ١٨٣ ، والعمدة ٢ / ٢٨٠ . والمثل السائر ٢ / ٣٦٦ .

(٢٠) التناص وإشارات العمل الأدبى — ألف مجلة البلاغة المقارنة ربيع ١٩٨٤ ص ٢٣ .

وراجع : د . كمال أبو ديب — الشعرية ص ٤ .

أن ينطلق من لغته وكأنها كل قصدى ووحيد ، إذ لا ينبغي أن ينعكس لديه أى تنضد ولا تنوع للغات « (٢١) » .

فاللغة لدى الشاعر — إذن — يجب أن تكون لغته بعد أن يغسلها من آثار السابقين أو يجب أن تكون كما ذكر « هيدجر » وتابعه في ذلك « باختين » — « قنية خاصة » ولن يتحقق ذلك إلا بفعل نجاح عوامل الامتصاص ، ولا تصدر هذه المقولة على وضوح النظر النصي في النصوص اللاحقة كالتضمين ، أو الاستعارة أو الاستيحاء بالإشارة (٢٢) . ويندرج تحت هذا الصنف ما أسماه ابن الأثير بـ « السلخ » وهو « أن يؤخذ المعنى ويستخرج منه ما يشبهه ، ولا يكون هو إياه » وهو « من أدق السرقات مذهباً ، وأحسنها صورة ، ولا يأتي إلا قليلاً » (٢٣) ومنه قول بعض شعراء الحماسة (٢٤) :

لقد زادني حباً لنفسى أننى بغيض إلى كل امرئ غير طائل
فالمتمنى أخذ هذا المعنى ، واستخرج منه معنى آخر غيره ، إلا أنه شبيه به قال :

وإذا أتتكَ مذمتى من ناقص فهي الشهادة لى بأنى فاضل (٢٥)

فالتمييز بين المعنيين ، وإبراز الحد الفاصل بينهما « عسر غامض » وبيانه كما يذكر ابن الأثير : « أن الأول يقول إن بغض الذى هو غير طائل إياى مما زاد (٢١) الخطاب الرواى ص ٦٥ .

(٢٢) يقول جيرار جينيت : « أضع ضمن « تعالى النصى » أنواعاً أخرى من العلاقات ، وأهمها فيما اعتقد : علاقة المحاكاة وعلاقة التغير . وتعطينا المعارضة والمحاكاة الساخرة فكرة عنها بل فكرتين متباينتين بالرغم من أنهما تكونان في الغالب متداخلتين أو غير مميزتين عن بعضهما بدقة . ولأننى لم أعتز على مصطلح أفضل فقد أطلقت على هذا النوع من العلاقات « النظر النصى » ويمثل أو النظر النصى » فى رأى « تعالى النصى » بالمعنى التام ، ولعلنا سنهم « بالنظر النصى » يوماً ما إذا شاء القدر لنا ذلك . وأخيراً أضع ضمن « تعالى النصى » علاقة التداخل التى تقرر النص بمختلف أنماط الخطاب التى ينتمى إليها النص ... ولنصطلح على المجموع حسبما يحتمه الموقف « جامع النص » و « الجامع النصى » أو « جامع النسخ » مدخل لجامع النص ص ٩١ .

(٢٣) المثل السائر ٣ / ٢٧٧ .

(٢٤) هو الطرماح بن حكيم الطائى — شرح ديوان الحماسة للمرزوقى ١ / ٢٧٧ .

(٢٥) ديوانه ٣ / ٤٦٨ . وروايته (بأى كامل) .

نفسى حباً إلى ، أى جعلها فى عينى ، وحسنها عندى كَوْنُ الذى هو غير طائل
مبغضى ، والمنتبى يقول : إن ذمَّ الناقص إياى مشاهد بفضلى ، فذمُّ الناقص إياه
كبغض الذى هو غير طائل ذلك الرجل ، وشهادة ذم الناقص إياه يفضله
كتحسين بغض الذى هو غير طائل نفس ذلك الرجل عنده « (٢٦) » .

فالفارق بين المعنيين ليس غير الفارق بين مخططين ولم يفعل ابن الأثير سوى
أن ملأ المخططين من مخزون معانيه ، ولا ضير فهذه القراءة — بصدد فكرتنا —
تؤكد جوهر التفاعل الذى على أساسه قامت عملية التناص ، ومن هذا القبيل
أيضاً قول أبى تمام :

رعته الفيا فى بعد ما كان حقبة رعاها وماء الروض ينهل ساكبه (٢٧)
وقد تناص مع قول البحرى :

شيخان قد ثقل السلاح عليهما وعداهما رأى السميع المبصر
ركبا الفنا من بعد ما حملا القنا فى عسكر متحامل فى عسكر (٢٨)

فأبو تمام ذكر أن الجمل رعى الأرض ثم سار فيها فرعته ، أى أهزله فكأنها
فعلت به مثلاً فعل بها . والبحرى أسس على هذه الفكرة أو هذا المخطط هرم
الرجل ، الذى كان ركب الرمح الذى كان يحمله فى القتال فصار الرمح عصا
يتوكأ عليها كما يفعل الشيخ الكبير (٢٩) .

فالحقيقة الشعرية فى كلا القولين عند الشاعرين مختلفة باختلاف الأداء
والتجربة ، وإن كان يلمس لها أصل فى إعمال فكرة الحياة والموت فى الإنسان
والأشياء . فالقول « كلما كان أشد خفاءً كان أقرب إلى القبول » (٣٠) .
والنص الشعرى ميدان للصراع والافتتال تتغير فيه هوية العناصر من خلال

(٢٦) المثل السائر ٣ / ٢٧٧ — ٢٧٨ .

(٢٧) الديوان بشرح التبريزى ١ / ٢٣٠ .

(٢٨) ديوانه ٣ / ٣٥٩ .

(٢٩) راجع : المثل السائر ٣ / ٢٧٨ .

(٣٠) الإيضاح ص ٤١٠ .

شبكة العلاقات التي تبرز أكثر النسق حيوية في البناء وبقدر ذوبان الحدود وتفاعل العناصر تتجلى الشعرية التي يفتح النص على أبعاده اللانهائية من خلالها ، ويعلن عن « تعاليه النصي » (٣١) .

(٣١) يقول جويار جينيت : « في الواقع ، لا يهمني النص حالياً إلا من حيث « تعاليه النصي » أي أن أعرف كل ما يجعله في علاقة خفية أم جليلة مع غيره من النصوص . هذا ما أطلق عليه « التعالي النصي » وأضمنه « التداخل النصي » بالمعنى الدقيق » .
مدخل لجامع النص ص ٩٠ .

المصادر والمراجع

أولاً : المصادر والمراجع العربية والمترجمة :

د . إحسان عباس

— تاريخ النقد الأدبي عند العرب — دار الأمانة ومؤسسة الرسالة ط (١) —
١٣٩١ هـ — ١٩٧١ م .

د . أحمد أمين

— ضحى الإسلام — النهضة المصرية ط (١) — ١٩٥٢ م .

د . أحمد بدوي

— أسس النقد عند العرب — نهضة مصر — ط (٣) — ١٩٦٤ م .

أحمد الحذيري

— من النص إلى الجنس الأدبي — مجلة الفكر العربي المعاصر ، العددان ٥٤ ،
٥٥ يوليو — أغسطس ١٩٨٨ م .

د . أحمد مطلوب

— القزويني وشروح التلخيص — منشورات مكتبة النهضة — بغداد —
١٣٨٧ هـ — ١٩٦٧ م .

إخوان الصفا

— الرسائل — دار صادر للطباعة والنشر — بيروت ١٩٥٧ م .

إسحاق أبو هلال الصائبي

— رسالة في الفرق بين المترسل والشاعر — تقديم وتحقيق د . محمد عبد
الرحمن الهدلق — قراءة جديدة لتراثنا النقدي — طبع النادي الأدبي الثقافي
بجده ١٤١٠ هـ — ١٩٩٠ م .

إليوت

— التراث والموهبة الفردية — الشعر بين نقاد ثلاثة — ترجمة د . منح
الحوري — دار الثقافة — بيروت — لبنان .

ابن الأثير (ضياء الدين)

- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر — تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد — طبعة مصطفى البانى الحلبى — مصر ١٣٥٨ هـ — ١٩٣٩ م .
- المثل السائر — تحقيق د . بدوى طبانة ود . أحمد الحوفى — نشر دار الرفاعى بالرياض .

ابن جنى

- الخصائص — تحقيق محمد على النجار — مطبعة دار الكتب المصرية — القاهرة ١٩٥٢ م .

ابن خلدون

- المقدمة — تحقيق د . على عبد الواحد وافي — القاهرة — ١٩٦٠ م .

ابن رشيق القيروانى

- العمدة — تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد — نشر المكتبة التجارية بالقاهرة ، ودار الجليل — بيروت .
- قراضة الذهب فى نقد أشعار العرب — القاهرة ط (١) ١٣٤٤ هـ — ١٩٢٦ م .

ابن طباطبا

- عيار الشعر — تحقيق د . محمد زغلول سلام — منشأة المعارف بالاسكندرية ١٩٨٠ م .

ابن قتيبة

- الشعر والشعراء — ليدن — ١٩٠٦ م .

ابن منظور

- لسان العرب — دار صادر — بيروت ١٣٨٨ هـ — ١٩٦٨ م .

ابن يعقوب المغربي

- مواهب الفتاح في شرح تلخيص المفتاح — مطبوع في شروح التلخيص — القاهرة ١٩٣٧ م .

أبو الفرج الأصفهاني

- الأغاني — طبعة القاهرة ١٢٨٥ هـ — ١٨٦٨ م .

أبو هلال العسكري

- الصناعتين — تحقيق على البجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم — نشر عيسى الباني الحلبي .
- الصناعتين — مطبوعات محمد علي صبيح وأولاده بمصر .

د . بدوي أحمد طبانة

- معجم البلاغة العربية — دار المنار ودار الرفاعي بالسعودية ط (٣) ١٤٠٨ هـ — ١٩٨٨ م .
- السرقات الأدبية — مكتبة الأنجلو المصرية ط (٢) ١٣٨٩ هـ — ١٩٦٩ م .

د . جابر أحمد عصفور

- قراءة التراث النقدي — مقدمات منهجية — ضمن أبحاث قراءة جديدة لتراثنا النقدي — طبع النادي الأدبي الثقافي بجده — ١٤١٠ هـ — ١٩٩٠ م .

الجاحظ

- الحيوان — تحقيق عبد السلام هارون — القاهرة — ١٩٦٩ م .
- البيان والتبيين — تحقيق عبد السلام هارون — الخانجي — القاهرة .

جورجي زيدان

- تاريخ آداب اللغة العربية — مطبعة الهلال ١٩٣٧ م .

جيرار جينيت

— مدخل لجامع النص — ترجمة عبد الرحمن أيوب — طباعة ونشر دار
الشئون الثقافية العامة — بغداد .

الحاتمي

— الرسالة الحاتمية — كتاب الإبانة عن سرقات المتنبي للعميدى — دار
المعارف بمصر ط (٢) .
— الحاتمية الثانية — طبع مطبعة الجوائب مع رسالات أخرى عام ١٣٠٢ هـ
ورقمها بدار الكتب المصرية ٢٨٠٣ .

حازم القرطاجنى

— منهاج البلغاء وسراج الأدباء — تحقيق الحبيب بلخوجة — تونس —
١٩٦٦ م .

د . رجاء عيد

— نصوص من التراث النقدي — منشأة المعارف بالاسكندرية .

الرماني والخطاطي وعبد القاهر

— ثلاث رسائل في إعجاز القرآن — تحقيق محمد خلف الله أحمد ود . محمد
زغلول سلام — دار المعارف بمصر ١٩٦٩ م .

رامان سلدن

— النظرية الأدبية المعاصرة — ترجمة د . جابر عصفور دار الفكر للدراسات
والنشر والتوزيع .

رولان بارت

— "Del, oeuvre auexte" ترجمة د . عبد السلام بنعبد الغالى — بعنوان « من
الأثر الأدبى إلى النصى » مجلة الفكر العربى المعاصر العدد ٣٨ آذار
١٩٨٦ م .

الزبيدي

— تاج العروس — المطبعة الخيرية ط (١) ١٣٠٦ هـ .

زكى مبارك

— الموازنة بين الشعراء — مكتبة ومطبعة مصطفى البابى الحلبي — القاهرة
١٣٩٥ هـ — ١٩٧٥ م .

الشاطبي

— الموافقات فى أصول الأحكام — تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد —
مطبعة المدنى — القاهرة ١٩٦٩ م .

الشهرستاني

— نهاية الإقدام فى علم الكلام — صححه الفردجيوم — بغداد .

د . صبرى حافظ

— الشعر والتحدى — إشكالية المنهج — الفكر العربى المعاصر العدد ٣٨
آزار ١٩٨٦ م .
— التناسـ و إشارات العمل الأدبى — ألف مجلة البلاغة المقارنة —
القاهرة — ربيع ١٩٨٤ م .

الصاحب بن عباد

— الكشف عن مساوئ المتنبي — تحقيق ابراهيم الدسوقي البساطى —
ملحق بالإبانة عن سرقات المتنبي — دار المعارف بمصر .

د . صلاح فضل

— التوشيح بين الانحراف والتناص — قراءة جديدة لتراثنا النقدى — طبع
الندى الأدبى الثقافى بمجلة المجلد الآخر ١٤١٠ هـ — ١٩٩٠ م .
— إشكالية المنهج فى النقد الحديث — المجلد الخامس من المحاضرات — طبع
نادى جدة الأدبى الثقافى .

طه إبراهيم

— تاريخ النقد عند العرب — دار الكتب العلمية — بيروت لبنان .

د . عبد القادر القط

— مفهوم الشعر — ترجمة د . عبد الحميد القط — دار المعارف بمصر
١٩٨٢ م .

عبد القاهر الجرجاني

— دلائل الإعجاز — القاهرة ط (٥) ١٣٧٢ هـ — دلائل الإعجاز —
تحقيق محمد رشيد رضا ط (٤) دار المنار .
— أسرار البلاغة — تحقيق د . محمد عبد المنعم خفاجي — نشر مكتبة
القاهرة — ١٣٩٩ هـ — ١٩٧٩ م .
— أسرار البلاغة — ريتز

د . عبد الفتاح البركاوي

— لفظ « جبريل » في اللغة العربية واللغات السامية — ضمن بحوث لغوية
وأدبية — طبع ونشر معهد اللغة العربية بمكة المكرمة ١٤١٠ هـ —
١٩٩٠ م .

د . عز الدين إسماعيل

— توظيف التراث في المسرح — فصول المجلد الأول — العدد الأول
١٩٨٠ م .

علي بن عبد العزيز الجرجاني

— الوساطة بين المتنبي وخصومه — تحقيق علي البجاوي ومحمد أبو الفضل
إبراهيم دار إحياء الكتب العربية ط (٣) — ودار القلم ببيروت — لبنان .

العلوي (يحيى بن حمزة)

— الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز — مطبعة
المقتطف — القاهرة ١٩٧٤ م .

العميدى (أبو سعيد محمد بن أحمد العميدى)

— الإبانة عن سرقات المتنبي — تحقيق وتقديم ابراهيم الدسوقي البساطى —
طبع دار المعارف بمصر ط (٢) .

الفيروز آبادى

— القاموس المحيط — دار الفكر — بيروت .

د . فؤاد أبو ناضر

— النقد البنيوى الحديث — دار الجيل — بيروت — لبنان .

قدامة بن جعفر

— نقد الشعر — تحقيق كمال مصطفى ط (٢) نشر مكتبة الخانجي
١٩٤٨ م .

القزوينى (جلال الدين)

— الإيضاح فى علم المعانى والبيان — تحقيق محمد محيى الدين عبد
الحميد — مطبعة السنة المحمدية — القاهرة .

د . كمال أبو ديب

— الشعرية — بيروت — لبنان — ١٩٨٧ م .

إليزابيث درو

— الشعر كيف نفهمه ونتذوقه — ترجمة د . إبراهيم الشوش مكتبة منيمنة .

د . محمد عبد المطلب

— مفهوم الأسلوب فى التراث — فصول المجلد السابع العددان الثالث
والرابع — ابريل — سبتمبر ١٩٨٧ م .

د . محمد مندور

— النقد المنهجى عند العرب — دار النهضة المصرية للطبع والنشر .

د . محمد مصطفى هداية

— مشكلة السرقات — فى النقد العربى — المكتب الإسلامى — ط (٢)

١٤٠١ هـ — ١٩٨١ م .

المرزباني (أبو عبد الله بن عمران)

— الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء — المطبعة السلفية — القاهرة —
١٣٤٣ هـ .

د . مصطفى سويف

— العبقرية في الفن — الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣ م .

مصطفى الكيلاني

— وجود النص الأدبي / نص الوجود — مجلة الفكر العربي المعاصر العددان
٥٤ ، ٥٥ — ١٩٨٨ م .

— مارك انجينو — مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد — أصول
الخطاب النقدي الجديد — ترجمة : أحمد المديني — دار الشؤون الثقافية
العامة — بغداد ١٩٨٧ م .

ميخائيل باختين

— الخطاب الروائي — ترجمة : محمد برادة — القاهرة ١٩٨٧ م .

نجم الدين أحمد بن اسماعيل بن الأثير الحلبي

— جواهر الكنز — تحقيق د . محمد زغلول سلام — منشأة المعارف
بالاسكندرية .

هاتر روبير جوس

— جمالية الاتصال والتلقي الأدبي — مجلة الفكر العربي المعاصر — عدد
٣٨ — آزار ١٩٨٦ م .

ثانياً : المراجع الأجنبية :

Culler Jonathan

- Structuralist poetics cornell university press, Ithaca New York, 1982.
- On Deconstruction, cornell university press, Ithaca, New York, 1982.
- Structuralism and since : From Levi - Strauss to Derrida, ed J. Sturrock
(Oxford university press, Oxford, 1979).

Michael Riffaterr

- Semantic overdetermination in poetry in pl, 1977.

الفهرس

الصفحة

مفتتح ٧

القسم الأول الواقع والمشكلة

- ١ — الفصل الأول : السرقة بين الرواية والبعد الشخصي ١١
- ٢ — الفصل الثاني : السرقة بين الدال والمدلول ٢٣
- ٣ — الفصل الثالث : المصطلح بين الإبداع والاتباع ٥١

القسم الثاني المشروع

- ١ — الفصل الأول : في بناء الذاكرة الشعرية ٦٥
- ٢ — الفصل الثاني : التناص بين المفهوم والمصطلح ٧١
- ٣ — الفصل الثالث : فلسفة التناص بين الأثر والنص ٨٣
- ٤ — الفصل الرابع : التناص بين السطحية والعمق ٨٩
- أخيراً : المصادر والمراجع ١٠١

رقم الإيداع ١٩٩١/٩٤٤٩

I.S.B.N.

977-00-2483-X

مركز الدلتا للطباعة

٢٤ شارع الدلتا - اسبورتنج

تليفون : ٥٩٥١٩٢٣

